

Teatro, formación y vida en el Wilhelm Meister de Goethe*

Theatre, training, and life in Goethe's Wilhelm Meister

Por: Marco Aurelio Werle
Departamento de Filosofía
Universidad de São Paulo
São Paulo, Brasil
E-mail: mawerle@usp.br

Trad.: Carlos Enrique Restrepo
Instituto de Filosofía
Universidad de Antioquia
Medellín, Colombia
E-mail: alteridad@quimbaya.udea.edu.co

Fecha de recepción: 5 de junio de 2011
Fecha de aprobación: 31 de agosto de 2011

Resumen. *El artículo ofrece un estudio del Wilhelm Meister de Goethe, en especial, de Los años de aprendizaje, en cuanto paradigma del género que el romanticismo definió como "novela de formación" (Bildungsroman). También se toma en consideración la versión inicial de la novela, titulada La misión teatral. El tema fundamental es el de la formación por el teatro; éste es mucho más que un simple ideal artístico, por cuanto implica la identificación de teatro y vida, lo que determina el trabajo de la formación en función de la libertad.*

Palabras clave: *Drama moderno, teatro nacional alemán, formación, Bildungsroman, actor, público, vida.*

Abstract. *This article presents a study of Goethe's Wilhelm Meister's apprenticeship, particularly of The years of learning with respect to the genre that romanticism defined as a "novel of education" (Bildungsroman). It also takes into consideration the initial version of the novel, titled The theatrical calling. The fundamental issue is that of being formed by the theater, which is much more than just an artistic ideal because it involves the identification of theater and life, which determines the work of formation as based on freedom.*

Key words: *Modern Drama, German National Theatre, Training, Bildungsroman, Actor, Public, Life*

* Resultados de la investigación: *La estética de Hegel: su época y herencia*, desarrollada en el Departamento de Filosofía de la Universidad de São Paulo. Conferencia presentada en el Seminario: "La función cultural de la pintura y la literatura en la estética de Hegel" realizado en el Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia del 2 al 5 de junio de 2009.

Marco Aurelio Werle, Trad.: Carlos Enrique Restrepo

La dirección estética de la novela... posee autonomía e infinitud en sí misma... la naturaleza bella y sana, como Usted mismo dice, no necesita de ninguna moral, de ningún derecho natural, de ninguna metafísica política. Bien podría Usted haber añadido: no necesita de ninguna divinidad, de ninguna inmortalidad, a fin de sustentarse y de conservarse.

Carta de Schiller a Goethe, de 9 de julio de 1796.

Publicada en 1976, los *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe es la obra más representativa del género que desde Karl Morgenstern (1820) se denomina “novela de formación” (*Bildungsroman*). Vinculada de manera especial a este género, su asunto es la educación del individuo para la vida, que Meister procura a través del mundo del teatro. La cuestión del teatro en la novela abarca dos dimensiones de análisis: una se refiere al modo como las distintas situaciones de los personajes plantean la relación entre teatro y vida; la otra se refiere al telón de fondo político, estético y cultural del debate en torno al teatro nacional alemán que buscaba ganar su independencia frente al teatro francés, cuestión que Goethe había tematizado ya unos años antes en la primera versión de la novela, *La misión teatral de Wilhelm Meister* (1785).

1. Resumen de la novela

Antes que nada, para que se pueda tener presente la novela sobre la cual hablaré, conviene hacer una rápida presentación de sus principales momentos. Mi intención no es hacer un resumen de la novela ni agotar los incontables aspectos particulares que la caracterizan como obra literaria singular, sino indicar el *recorrido general* de la trama, teniendo presente la argumentación que desarrollaré tras esta indicación.

En el **Libro primero**, el hijo de comerciantes Wilhelm Meister, personaje central de la novela, se apasiona por la joven actriz Mariane. Sin embargo, su compañera más vieja, Bárbara, la convence de aceptar, mediante un pago, al amante Norberg. En los encuentros con Mariane, Meister narra sus recuerdos de infancia, principalmente sus sueños de teatro ligados al teatro de marionetas, así como sus ideas de un teatro nacional. Paralelamente, Meister discute con el amigo Werner (su futuro cuñado) sobre asuntos relacionados con el comercio y el arte. Al final de este libro, los sueños de Meister de seguir la carrera de actor de teatro y de casarse con Mariane se interrumpen con el descubrimiento de la infidelidad de ésta, lo que provoca que él la abandone.

En el **Libro segundo**, decepcionado con el término de su relación amorosa, Meister intenta la vida de comerciante, y ello en medio de una grave crisis psíquica y corporal. En un viaje de negocios encuentra un grupo de teatro casi en la ruina (el grupo de Melina), del cual hace parte la vanidosa y excéntrica actriz Filine; Meister logra refinciar el grupo y rescata a la joven y siempre ensimismada Mignon, junto a un grupo de saltimbanquis, tomándola a su servicio. Mignon siempre está seguida por el enigmático arpista. Meister encuentra también por primera vez al Abate y queda impresionado con su superioridad espiritual.

En el **Libro tercero**, Meister se enfrenta con el mundo de la nobleza, al dirigirse con el grupo de Melina al castillo del conde, que había contratado al grupo para animar una fiesta de recepción a un príncipe. Meister se destaca como actor, dramaturgo y director en la escenificación y queda entusiasmado por Shakespeare, autor que desconocía y que le fue presentado por Jarno, un hombre de mundo (*Weltmann*) cultivado, que acompaña a los nobles. Al mismo tiempo, alimenta una secreta, pero contenida inclinación por la bella condesa y hace observaciones sobre el mundo de la nobleza.

En el **Libro cuarto**, a partir de orientaciones dadas por Meister, el grupo resulta involucrado en una situación peligrosa. Meister termina gravemente herido en un ataque de bandidos y es salvado por una misteriosa amazona (que más tarde se revelará como Natalia). Filine cuida del enfermo y Meister, sintiéndose responsable por el incidente, se compromete a sí mismo y al grupo con el experimentado director de teatro Serlo. Siguen largas conversaciones con Serlo y su hermana, la actriz Aurelia, sobre el teatro, la dirección, la vocación del actor y sobre *Hamlet* de Shakespeare.

En el **Libro quinto**, tras la muerte de su padre, Meister toma finalmente la decisión de seguir la carrera como actor en el grupo de Serlo, como si fuera esa opción la única manera para un burgués de alcanzar, mediante el arte, una formación personal completa, plena y armoniosa. Pero casi de inmediato alcanza el ápice de su carrera interpretando el personaje de Hamlet, aunque también su fin, por causa del incendio del teatro. El grupo entonces se disuelve. Comienza la locura del arpista y una tentativa de fuga hace que sea internado. Aurelia, que está dispuesta a morir como consecuencia de una exaltación trágica, solicita que Meister le trasmita sus quejas al infiel amante Lotario. Siguen conversaciones sobre la estrechez del mundo burgués, sobre el gusto del público, sobre la novela y el drama.

En el **Libro sexto** se interpolan las “Confesiones de un alma bella”, un autoanálisis individual de la interioridad, que contrasta con el mundo exterior del

teatro. El elemento pietista y religioso de esa narración no influye, sin embargo, sobre Meister.

En el **Libro séptimo**, Meister se dirige a la propiedad de Lotario, a fin de llevarle una carta de Aurelia y allí reencuentra al Abate y a Jarno; entra en la Sociedad de la Torre, una sociedad secreta que lo había observado hasta el momento, que había acompañado y guiado su vida. Ahora es declarado libre y se le confiere el “Diploma de la madurez” (*Lehrbrief*). Meister descubre que Félix es su hijo con la fallecida Mariane, renuncia definitivamente al falso mundo del teatro en favor de un mundo de actividad, y todo ello también frente a su nueva situación de padre. Nuevas confusiones en torno a la amante de Lotario, Lidia, a la ex-amante Teresa y a la hija de un arrendatario.

En el **Libro octavo** tiene lugar el reencuentro con Werner, quien se ha vuelto un burgués ávido de riquezas. Meister se mete en enredos amorosos debido a un noviazgo apresurado con la experimentada Teresa. Ella, empero, como consecuencia de su verdadero origen, acaba por seguir a Lotario, y Meister se apasiona por la noble hermana de Lotario, Natalia. Ocurren entonces las uniones entre Friedrich y Filine, Lotario y Teresa, Meister y Natalia. Muere Mignon, revelándose su verdadera historia como hija del arpista en una relación entre hermanos y tiene lugar el suicidio del arpista tras ese descubrimiento. Finalmente, la Sociedad de la Torre hace planes para ir a América (lo que constituye un gancho para los *Años de peregrinación de Wilhelm Meister*).

2. El problema de la interpretación

La primera caracterización que nos viene a la mente cuando pensamos en esta novela de Goethe, los *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, del año 1796, se refiere al término “novela de formación” (*Bildungsroman*), a cuyo género se vincula de una manera especial y umbilical como su primera manifestación y, para muchos, como la más perfecta y acabada (e incluso la última), en el sentido de que género y obra, en este caso en particular, confluyen perfecta y recíprocamente, tal como ocurre también con la *Iliada* de Homero y el género épico. En efecto, el asunto del género *novela de formación* es la educación del individuo para la vida y para el mundo, y en la novela de Goethe se trata de la historia de Wilhelm Meister, quien desde su infancia hasta la edad adulta se forma para la vida por medio del teatro. Ese objetivo de vida de Meister es claramente enunciado en el Libro quinto, capítulo 3, siempre invocado por los intérpretes para situar el asunto principal de la novela (Cf. Auerbach, 2002).

Luego de muchas andanzas, Meister se decide finalmente por la vida de actor, tras recibir una carta de su cuñado Werner —quien también fuera su amigo de juventud, pero cuya ocupación ahora es el comercio— en la que le comunica la muerte de su padre. Werner, quien ya defendía y seguía ardientemente desde la juventud el mundo práctico del comercio, funciona en la novela como una especie de antípoda de Meister. Aunque amigos íntimos, Werner, desde el Libro segundo de la novela, no consigue comprender la pasión de su amigo por el teatro, de tal modo que, llevado por el sentimiento de realizar una buena acción, considera su deber apartar al amigo del mal camino. Según su punto de vista, una ocupación digna para un hombre tiene que pasar por una actividad productiva y efectiva en el ámbito de la vida concreta de los hombres. Y en la carta que ahora le envía a Meister, lo que nuevamente hace es justamente el elogio de esa vida y ello teniendo ante sí la imagen de sus hijos que poco a poco siguen también el camino del padre. Ante ese elogio de la vida burguesa dirigida a la actividad económica, Wilhelm prefiere, sin embargo, un ideal de vida más elevado y noble, que le permita una verdadera libertad que, según él, solamente los nobles poseen, pero no quien nació en una clase inferior, en la burguesía, que no tiene otra salida que el trabajo. Y así le escribe a Werner: “Para decirlo en una palabra, desde mi primera juventud formarme a mí mismo fue siempre mi objetivo y mi propósito” (Goethe, 1997: 306). Es a través del teatro que Meister imagina poder alcanzar, por lo menos idealmente, la libertad que la estrecha vida burguesa impide. El noble, al contrario del burgués, considera él, no necesita de este camino, pues ya es por sí mismo libre en su manera de ser. Para Meister, sin embargo, solamente en el mundo de la apariencia, sobre el escenario, será posible alcanzar una formación armoniosa de todos los dones y habilidades; allí es posible ser y parecer al mismo tiempo (Goethe, 1997: 309). El teatro, de este modo, es esencialmente un tema para la afirmación de la libertad burguesa, lo que efectivamente ya venía ocurriendo en el ambiente alemán desde la *Emilia Galotti* de Lessing. La diferencia es que Lessing trata de denunciar la opresión de la corte sobre las personas de la clase inferior, mientras que para Meister se trata de elevarse a la nobleza por medio de una actividad de “carácter noble”.

Aunque Meister expresamente tome partido por el ideal de formación ligado al teatro, la integridad de su formación no se restringe al mundo del teatro; es por ello que en los dos últimos libros de la novela (Libros VII y VIII) abandona el teatro, de modo que se puede decir que la novela posee dos partes: una relacionada con el teatro, y otra de alejamiento del teatro. Ese aspecto, que de alguna manera hace más compleja la idea de formación, fue comentado por Schiller (y tal vez motivado por él para que apareciese así en la novela), incluso antes que Goethe llegara a la

conclusión de la novela, en el año de 1796. En la carta que le escribe a Goethe el 15 de junio de 1795, Schiller, luego de haber leído ya los primeros cinco libros, hace una crítica al lugar demasiado grande que el teatro asume en la novela. Se tiene la impresión, dice él, que Goethe escribe *para* el amante del teatro y no *sobre* el teatro para un público más amplio. Eso daría a la novela una finalidad demasiado específica y determinada, orientada sólo en una dirección estrecha, e igualmente, la novela quedaría ocupándose más de lo debido con la gente de teatro y poco con la buena sociedad, para la cual, a decir verdad, la novela se debería extender, a fin de tornarse una obra literaria más perfecta. Schiller expresa esa posición no sólo como una impresión particular, sino como posible impresión que la novela podría causar a todo lector (Cf. Goethe & Schiller, 1924: 89).

Las dos partes de la novela guiaron también la lectura hecha por el romanticismo, tras su publicación. Para Friedrich Schlegel, la primera parte constituye una novela de artista (*Künstlerroman*), mientras que la segunda parte está dominada por el concepto de vida. El personaje Marcus, de *Conversación sobre la poesía*, afirma: “Tal vez exprese con más claridad lo que pienso, diciendo que esta obra está hecha dos veces, en dos momentos creadores, a partir de dos ideas. La primera era la de hacer solamente una novela de artista; pero entonces, súbitamente, sorprendida por la tendencia de su género, la obra se volvió mucho mayor que su propósito inicial: se inmiscuyó en ella la doctrina del arte de vivir, que se volvió el genio del todo” (Schlegel, 1994: 76).¹

Ante tales interpretaciones (a las cuales se podrían sumar incluso las de Hegel y Lukács), el problema que parece estar en la base de esta novela se deja formular mediante algunas preguntas: ¿Cuál viene a ser el sentido de los términos “teatro” y “vida” en el horizonte más amplio de la idea de formación? ¿En qué consiste precisamente la formación en esta novela, suponiendo que la categoría de “formación” sea la más apropiada para caracterizarla? ¿La formación de Meister está concentrada de hecho en su relación con el teatro? ¿El teatro es una etapa necesaria de la formación que capacita al individuo para el mundo? Dejemos abiertas por el momento tales preguntas y examinemos cómo se sitúan en detalle los dos tópicos principales de la novela, el teatro y la vida, para, en un segundo momento, intentar discutir la idea de formación.

1 Cabe recordar la importancia que esa novela tiene para el romanticismo, recogida en el famoso fragmento 216 de la revista *Ateneo*, de Friedrich Schlegel: “La Revolución francesa, la Doctrina de la ciencia de Fichte y el Meister de Goethe son las mayores tendencias de la época” (Schlegel, 1997: 83); ver igualmente la nota 114, sobre los comentarios del propio Schlegel acerca de este fragmento.

3. La cuestión del teatro: ¿Lugar, transición o problema de formación?

La cuestión del teatro en la novela abarca dos dimensiones de análisis: una se refiere al modo como el personaje central Meister, junto con los demás personajes que lo rodean en las diferentes situaciones de la novela, se relacionan con el teatro; la otra se refiere al telón de fondo político, estético y cultural del debate en torno al teatro nacional alemán. Respecto al primer punto, la inclinación de Meister por el teatro no es pacífica o tranquila, como podría dar a pensar, en un primer momento, la idea de formación por el teatro en cuanto una búsqueda continua e ininterrumpida, marcada por el signo de la positividad y de la afirmación. Muy por el contrario, esa relación es altamente problemática. En muchos momentos del desarrollo de la trama, el teatro se presenta más como una experiencia de desilusión y de fracaso que de realización. Ese carácter de desilusión se plantea más fuertemente en la primera versión, del año 1785, *La misión teatral de Wilhelm Meister (Wilhelm Meisters theatralische Sendung)*, cuyo asunto principal efectivamente es el teatro. En esa versión emerge también con toda claridad el problema de fondo del teatro, a saber, la discusión en torno al teatro nacional alemán, discusión esta que se apaga un poco en la versión definitiva.

Pero, ¿cuál es la actitud general de Meister frente al teatro? A decir verdad, su inclinación por el teatro (en la *Misión* más que en los *Años*) es acompañada por una *constante duda*, aunque él siempre demuestre una gran pasión por este arte. Al inicio de la novela (Libro I), es la aventura amorosa con Mariane la que se pone en el centro, más que el interés efectivo por el teatro, y tampoco más adelante (Libro II) es una acción deliberada la que lo involucra con el teatro, sino que ocurre por casualidad, gracias a un viaje de negocios. Este viaje fue planeado justamente por Werner para que Meister, por un lado, olvide su pasión por el teatro y por Mariane, y por el otro, adquiera experiencias para la nueva profesión que lo espera, la de comerciante. Durante ese viaje, sin embargo, aunque Meister no consiga resistir su inclinación por el universo del teatro y luego se involucre nuevamente con los comediantes y actores, este compromiso no está desprovisto de contradicciones, de modo que en todo momento se plantea la inminencia de volver al objetivo inicial de su viaje. El teatro, en este caso, es el motivo para un *desvío de ruta*, no el objetivo principal del viaje. Tan es así que la idea de volver a seguir el curso predeterminado del viaje siempre es inminente, y se hace más fuerte en los momentos de reveses de su aventura teatral. Es como por azar, por alguna necesidad externa provocada por terceros, debido al vínculo afectivo con ciertas personas —con Mignon, con el arpista—, o por compasión —debido a la miseria del personal del teatro—, que él persiste con el teatro, y acaba financiando escenificaciones teatrales, e incluso

escribe una pieza. En este punto, tal vez sea preciso añadir incluso el elemento de la vanidad, el deseo de querer montar una pieza de su autoría. En fin, en toda la novela, la motivación y una convicción verdadera de dedicación al teatro parece estar lejos de Meister; en cualquier caso, ella no es en ningún momento expresada con claridad. Incluso el famoso pasaje del Libro quinto, citado arriba, es motivado más por el deseo de alcanzar una posición de libertad en la vida mediante el teatro que por un interés real por este arte.

Esa postura frente al teatro parece estar también presente en la cabeza de quienes rodean a Meister. El mundo real de los actores no está dominado por el ideal artístico, como si los actores tuviesen una actitud idealista frente a la vida, pasando por encima de las carencias de ésta y dedicándose sólo al arte, por amor al arte. Muy por el contrario, ellos nunca olvidan las urgencias de la vida, o mejor, piensan poco sólo en el arte. Por lo demás, esta será una dolorosa verdad que Meister descubrirá, a saber, que los actores son personas absolutamente comunes, con todos los defectos de las otras personas de la sociedad, cosa que él ni siquiera imaginaba que fuese así, dada su visión idealizadora del teatro. (Al respecto, véase el pasaje en el que Jarno conversa con Meister sobre los defectos del teatro; Goethe, 1997: 459-460). Además de eso, la figura central y misteriosa de Mignon (muy apreciada por el romanticismo, tanto en la música como en las artes plásticas) poco tiene que ver con el teatro, en rigor nada, de modo que ella funciona como un carácter que está allí junto a Meister y que no está “contaminada” por el bajo nivel de los actores. Su negación a realizar la danza del huevo, a petición de Meister, para la pieza que será escenificada para el príncipe en el castillo del conde, su negativa a presentarse en público, sino apenas de modo privado para Meister, puede ser leída como un acto significativo y metafórico de rechazo del escenario, intuyendo tal vez la precariedad del teatro y contrastando con las deficiencias de los demás actores que hacen todo por aparecer, pero sin tener talento suficiente, o sin hacer nada para perfeccionar el poco talento que poseen.

El carácter de duda en torno a esa aproximación al teatro se revela en la estructura de *La misión teatral de Wilhelm Meister*, que se articula siguiendo altibajos, *momentos positivos y negativos* de la relación de Meister con el teatro: en el Libro I (positivo) tiene lugar la aproximación de Meister al teatro a través del teatro de marionetas y del amor con Mariane; ya en el Libro II (negativo) tenemos las penas que deja el amor y la relación con la realidad por medio del amigo Werner (además, Werner en la *Misión* aparece *sólo* en este momento y después desaparece, al contrario de la versión final, en donde surge más adelante y regularmente por medio de una correspondencia con Meister); ya en el Libro III (positivo) Meister vuelve

a interesarse por el teatro, con el viaje de negocios; ocurre aquí la aventura de la escenificación de su primera pieza teatral y la presentación misma de Meister como actor; sin embargo, luego al inicio del Libro IV (negativo), comienza el problema del actor Bendel, tras el estreno de la pieza, en la noche siguiente. Melina asume el grupo y Meister no quiere saber más de ellos. La única alegría es el arpista y Mignon, pero Meister procura mantenerse aislado. En el Libro V (positivo) Meister hace una nueva tentativa con el teatro, ahora en el contexto de un contacto con el mundo de los nobles del castillo. A pesar de las dificultades, se trata de una buena época para el grupo, todos están animados, pues están ocupados y las cuentas están siendo pagadas. Meister sigue con ellos, conoce a los nobles, se decepciona con ellos, y decide asumir por fin a la gente de teatro, asume la causa del teatro (aunque “la causa del teatro” es aquí la “opción por los más pobres”). Y, finalmente, el Libro VI continúa en la misma dirección, aunque sea una cierta síntesis, pues está dominado por la indecisión de Meister de dedicarse al teatro, al grupo de Jarno, y eso tras discutir mucho a Shakespeare. Solamente se decide cuando el grupo de Melina es acogido también en el grupo más profesional de Serlo.

Por doquier hay dificultades para la *formación por el teatro*. Por ejemplo, la mala fama de los comediantes atraviesa toda la novela (sobre todo en los Libros III y IV): Mariane no se queda con Meister, sino con el amante por causa de ello, justamente porque Meister pretende seguir la vida de actor y expresa ante ella la idea de vivir del teatro (lo que a ojos de ella es pura ilusión). En el castillo del conde, el barón es motivo de burla por involucrarse demasiado con los actores, tenidos como de bajo nivel. Jarno da una leve reprimenda a Meister por juntarse con gentes tan bajas, lo cual enoja efectivamente a Meister, quien justamente por causa de ello decide, en la versión de la *Misión*, no hablar nunca más con el frío Jarno, y al mismo tiempo, apegarse firmemente a Mignon y al arpista. En este caso, a pesar de tener una cierta conciencia de la debilidad del grupo de Melina, Meister al mismo tiempo no consigue seguir el consejo del frío Jarno de dejar ese grupo. Ocurre que esos “desdichados” son el mundo, la vida, mientras que Jarno representa la frialdad de la corte (Goethe, 1962: 239-240). Frente a todo eso, es difícil sostener la idea de una formación por el teatro, cuando lo que se resalta siempre en la novela es la dificultad extrema de ser actor en Alemania.

Este último aspecto nos remite al *asunto de fondo de la novela*. Ante esa actitud escéptica frente al teatro, en el plano personal y subjetivo, surge a lo lejos como problema la *crisis del teatro alemán y la idea del teatro nacional*, fuertemente acentuado en la *Misión teatral*. Ahí podemos leer: “El teatro alemán estaba en crisis en la época” (Goethe, 1962: 23). Esa crisis queda indicada más adelante (1962:

28-29), cuando Meister ingresa en un grupo de teatro: es el problema de carecer de un teatro alemán, pues se dependía de traducciones de piezas francesas. Por otro lado, la posición del artista tampoco era honrosa y digna, aunque estuviese mejorando. Hay que destacar aún más que la situación ni siquiera cambia a lo largo de la novela; por el contrario, las dificultades se acentúan sin solución a la vista.

En todo caso, ese tópico del problema del teatro en la cultura alemana de la época no es posible abordarlo aquí. Me limito a indicar algunas ideas. La tesis básica en la cual estoy trabajando parte del interior de la propia novela, que presenta la historia del problema del teatro alemán, y esto en el modo como Meister vivencia personalmente el teatro, comenzando por el modelo del teatro francés clásico (por la discusión de las reglas) y pasando enseguida al descubrimiento de Shakespeare (cuando entra en escena la idea del actor, del genio); se trata en efecto del recorrido del teatro en la estética alemana, desde Lessing hasta Schiller y el propio Goethe. Una lectura atenta de la novela permite observar cómo ella es un retrato increíblemente fiel de todos los problemas del teatro alemán, desde cuestiones de contenido hasta de forma, involucrando la idea de la finalidad del teatro, del actor, del autor y del público. Paralelamente a la novela, se trata de examinar otros textos del propio Goethe sobre el problema del teatro en la cultura alemana: apartes de *Poesía y verdad*, principalmente el Libro VII; *Sans-culottismo literario* (1795), *Teatro alemán (Deutsches Theater)*, 1813). Más allá de los textos de Goethe, cabe anotar que la lectura fundamental de Schiller (en la correspondencia con Goethe) y la reseña de F. Schlegel, tampoco abordan el momento del teatro como algo positivo, sino también como algo problemático.

4. La cuestión de la vida: ¿Realización plena de la formación o solución precaria?

La cuestión de la vida se plantea ya en la novela al interior de la vida teatral, en cuanto instancia que se sobrepone al ideal artístico. Pero, de manera más fuerte y explícita, se presenta a partir del Libro séptimo, mediante las referencias negativas al teatro, no en el sentido de este o de aquel teatro, en cuanto afirmaciones reformistas, sino en cuanto al teatro en general, en cuanto al género. Vemos eso de modo ejemplar en el relato que Teresa hace de su vida (capítulo 6 del Libro séptimo), de su incredulidad frente al mundo de la ilusión y de las apariencias, de las personas que fingen y representan aquello que no son. Y ese es el caso de la madre de Teresa (madrasta y no natural, lo que Teresa sólo sabrá más tarde en su vida), que siguió una vida disipada de actriz. A eso ella contrapone el universo familiar, ordenado y

de buen comportamiento del padre, en el cual ella se mira a sí misma (Goethe, 1997: 474-476). Teresa es un personaje de orientación esencialmente práctica, dirigida a los asuntos del mundo; lo que la caracteriza es una “*häusliche Ordnung*” (un “orden doméstico”, *Id.* 488); ella es el opuesto de lo que eran las gentes del teatro con las cuales Meister mantenía relaciones hasta entonces; o sea, en la propia familia de Teresa se acentúa el paso del teatro a la vida (*Id.* 487).

Pero, ¿cómo ocurre en Meister esa dedicación a la vida? En el capítulo 8 del Libro séptimo, Meister experimenta una transformación interna: de repente comienza a interesarse por sus bienes, que durante toda su aventura de formación por el teatro había descuidado, pues se ocupará solamente de su interior, de su intimidad y no de la exterioridad (*Cf.* Goethe, 1997: 520). Eso indica que la formación por el teatro es una formación orientada a la interioridad y en la interioridad y, bajo cierto aspecto, artificial, de fuga del verdadero mundo de las relaciones entre los hombres, ya que desprecia el mundo exterior, el contacto con el mundo real. Meister de repente siente la necesidad de salir del escenario y situarse sobre una base real para su formación; su formación se amplió tanto que ahora necesita de bienes exteriores para actuar; el ideal adolescente y juvenil deja lugar al ideal del hombre adulto, en el sentido de que cuanto más avanza el hombre en edad y experiencia, más siente la necesidad de intervenir en el mundo. Aquí podemos remitirnos al análisis que Hegel hace de esta novela en las *Lecciones de estética*: el ideal juvenil de formación que puede confiar sólo en su individualidad no se sostiene eternamente. Hegel emplea para ello la expresión “*sich die Hörner abläuff*” (“hay que limarse los cuernos”), cuyo sentido es que el joven sólo aprende cuando experimenta en carne propia (Hegel, 1989: 435).

Los dos últimos Libros (el séptimo y el octavo) no se refieren más a la vida teatral. Meister abandona las relaciones con los artistas y no alimenta más la idea de ser actor. Al contrario, se aparta del teatro y se une a la Sociedad de los amigos de la Torre. Lo que en ese momento pasa a dominar la trama son las historias personales de las personas involucradas en esa Sociedad, y de aquellas con las cuales Meister convivió más cercanamente desde el inicio de la novela, como Mignon, el viejo arpista y el niño Félix. Es a eso a lo que se llama “vida” en la novela, o sea, no se trata efectivamente de la vida en sentido amplio, sino de la vida en la medida en que se refiere a las historias de destinos individuales, o en la medida en que tenemos el modelo de la vida individual (la de Meister) siendo dirigida por una sociedad secreta (la Sociedad de la Torre). Ese aspecto es fundamental destacarlo, ya que él califica esa opción por la vida una opción limitada y estrecha, inclusive, mediada por una sociedad secreta. Queda entonces la cuestión de saber si esa es

de hecho la finalidad de Meister en su búsqueda. Y por increíble que parezca, la afirmación de la vida en la novela tiene poco que ver con la vida, por lo menos en el sentido de la vida activa. La acción desaparece prácticamente de la novela, y un tono retrospectivo domina la trama; la acción se limita a un pequeño grupo de personas que se encuentran para intercambiar experiencias de la vida. Sin duda, esa pequeña Sociedad es más culta que la de los artistas de teatro; se reflexiona y se discute más sobre la vida, sobre el destino de cada uno, pero sin la actividad de la vida. En lo que concierne a Wilhelm, todo gira en torno a su propósito de hallar una mujer para cuidar de su hijo Félix.

5. El teatro y la vida como lugares de transición: ¿sería eso todavía formación?

En suma, la formación por el teatro en esta novela de Goethe, si es que ella existe, tiene que ser pensada no como una afirmación de la formación por el teatro. El género teatral no queda establecido como donador de sentido, pues como se vio, no es eso lo que efectivamente ocurre en la trama, analizada más de cerca. Se trata, por tanto, cuando se habla de novela de formación, de evitar la fórmula simplista de que Meister se educa por el teatro para la vida, como si el teatro fuera un mero instrumento de educación. Por el contrario, el teatro es antes un problema de formación, en caso de que tengamos ante nosotros, por un lado, toda la historia de la reflexión estética alemana sobre el teatro y la situación efectiva de dicho género en el siglo XVIII, y por el otro, su compromiso con una cierta visión del mundo. Se trata también de subrayar el problema del “género elevado” del teatro, y de preguntar si el teatro da cuenta todavía de los múltiples aspectos de la vida en la época post-revolucionaria (en este punto, vale destacar el mérito de la lectura de Lukács, aunque se pueda tener reservas frente a ella). En esta novela de Goethe, ocurre un cambio de género: el género elevado del teatro desciende a las contingencias del género prosaico, la novela. La novela que pone inicialmente en su centro el teatro, retorna desde esa perspectiva elevada al terreno prosaico, para afirmar su propio ser, que es la novela. El teatro no puede ser más el único género de los tiempos post-revolucionarios que promueve el ideal de la libertad, pues el mundo que él representa y con el cual está comprometido hasta su raíz dejó de tener efectividad plena y de darle su sello a la realidad. Lo que ahora interesa es el hombre en sus múltiples aspectos. El modelo de Shakespeare, y principalmente, del subjetivismo de Hamlet, ya no da cuenta de la complejidad de la existencia. El mismo razonamiento se aplica al tema de la vida en la novela que, conforme resalté sucintamente, no es abordado de una manera plena y satisfactoria.

En síntesis, la tesis que defiende es que, tanto el teatro como la vida en la novela, son tópicos que deben ser leídos a través del modo problemático como se presentan en sus pormenores, sin hacer relaciones apresuradas entre ellos, sin utilizar fórmulas simplistas, sino prestándole atención al modo concreto como son representados. Se puede decir que el teatro y la vida tienen más el carácter de ser etapas de un recorrido y valoraciones provisionales que soluciones. La trayectoria de Meister no se agota ni en una ni en otra instancia, lo que concuerda en buena parte con la tesis del *idealismo* de Schiller puesta al inicio como epígrafe, la cual ha sido una de las fuentes principales de la interpretación que se ha desarrollado aquí.

Bibliografía

1. AUERBACH, E. (2002) “O músico Miller”, en: *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*, São Paulo: Perspectiva, 4ª ed.
2. GOETHE, J. W. (1962) *Wilhelm Meisters theatralische Sendung, Gesamtausgabe*, Band 14, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
3. GOETHE, J. W. (1997) *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Band 4, Werkausgabe in zehn Bänden, Köln: Könenmann.
4. GOETHE, J. W. & SCHILLER, F. (1924) *Briefwechsel*, Berlin: Wegweiser.
5. HEGEL, G. W. F. (1989) *Lecciones sobre la estética*, Alfredo Brotóns (trad.), Madrid: Akal.
6. LUKÁCS, G. (1966) *Teoría de la novela*, Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.
7. SCHLEGEL, F. (1994) *Conversa sobre a poesia*, São Paulo: Iluminuras.
8. SCHLEGEL, F. (1997) *O dialeto dos fragmentos*, Márcio Suzuki (trad.), São Paulo: Iluminuras.

