

MODULACION TEMATICA DE LAS MATRICES DE SENTIDO EN UN TEXTO NARRATIVO: "LOS AÑOS DE APRENDIZAJE DE WILHELM MEISTER", DE GOETHE

FRANCISCO J. AGUILERA

Universidad de Chile

Uno de los rasgos de la obra literaria, que establece con mayor vigor la teoría del texto literario en la actualidad, es su *unicidad*. Tanto el intento de generalización y sistematización en el marco de una semiótica como en el de una gramática de la lengua poética, por la búsqueda de una sustancialidad propia de lo literario, desde la cual se pueden explicar las obras en su singularidad, se estrellan con la dificultad que el propio texto manifiesta: permanece espectral, reacio a ser traspasado por categorías que lo diluyan en una normativa literariedad y por lo tanto distanciado del análisis lingüístico, e incluso, de aquel análisis derivado de una poética de la literariedad. La configuración de situaciones de comunicación capaces de ser edificadas sobre la base de frases de carácter mimético, hace de la percepción del texto literario otra cosa que la de cualquier texto documental.

M. Riffaterre¹ afirma: "Le texte fonctionne comme le programme d'un ordinateur pour nous faire faire l'expérience de l'unique. Unique auquel on donne le nom de style, et qu'on a longtemps confondu avec l'individu hypothétique appelé auteur: en fait, le style, c'est le texte même".

Como derivación de las posibles situaciones de comunicación que el texto funda, se establece un sistema interfrásico en que se articulan frases mimético-apofánticas, no miméticas, no narrativo-descriptivas², etc., en la diégesis textual. C. Segre³ argumenta en esta misma dirección: "las coherencias señaladas por la lingüística textual no tienen, en el texto literario, una simple función unitiva y distintiva, sino que se estratifican en jerarquías que constituyen las estructuras del texto. El problema de la estructura se sustituye así por el de la unidad y el de la coherencia, y prepara los materiales para el descubrimiento de aquella distinta y más compleja coherencia que es la artística".

Dicha coherencia resulta determinante para la recepción del texto literario ya que

¹Riffaterre, Michel: *La Production du Texte*. Paris, Éditions du Seuil, 1979. 285 pp. Vid. p. 8. Idea similar expresada por Longino en su tratado sobre *Lo sublime*.

²Martínez B., Félix: *La estructura de la Obra literaria*. Santiago, Ed. Universitaria, 1960. Es recomendable la edición de 1981, corregida: *Fictive Discourse and the Structure of Literature: A Phenomenological Approach*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

³Segre, Cesare: *Principios de Análisis del Texto Literario*. Barcelona, Ed. Critica, 1985, 408 pp. Vid. p. 47.

se sobrepone a las coherencias oracionales produciendo, inclusive, sistemas de referencias diferentes, para cada tipo de coherencias.

Sobre la base de las consideraciones anteriores, se puede decir que la situación de lectura del texto literario incorpora la percepción (artística) de la enunciación-enunciado en una situación de comunicación, cuyos polos se inscriben binariamente en dos ciclos: emisor-mensaje y mensaje-receptor de una comunicación normal⁴. En el diseño de W. Mignolo⁵, (Autor — (Obra) — Lector,) la obra se configura como otra situación de comunicación: Obra → Destinador → Destinatario. En suma, el texto se percibe como un espectáculo de lenguaje, en que el juego de asimilación y separación distintivas entre los términos de la situación de comunicación normal y la poética incluida, ha mostrado complejas y ricas facetas que la teoría literaria ha tratado ampliamente de describir y que la tradición literaria ha tratado de renovar de generación a generación de autores.

Riffaterre advierte⁶ que en la comunicación literaria, aun cuando la primera aproximación del lector al texto se caracteriza por un comportamiento como el habitual en la comunicación lingüística ordinaria, el texto obliga a un juego guiado —por las razones enunciadas anteriormente— casi análogo a la ejecución de una partitura, lo que exige comparar, por una parte, el uso del lenguaje en la situación de comunicación mimética con el sistema verbal utilizado como parámetro y, por otra, la conformidad del texto con la convención del código y a examinar su posible modificación en virtud de una hipercodificación estética. Esta comparación deja en el rango de “sucedáneos del texto” tanto al autor como a la realidad ordinaria.

Por las mismas razones, el texto literario —cada obra— se supone que tiene en sí una nueva codificación que se hace flexiblemente prescriptiva en el acto de recepción, e incluso en la interpretación del mismo.

Al respecto, R. Barthes observa que no le parece aceptable la idea de un modelo trascendente para varios textos “para postular que *cada texto es de algún modo su propio modelo*, en otras palabras, que cada texto ha de considerarse en su diferencia, y ‘diferencia’ ha de entenderse en este caso en un sentido nietzscheano o derridano. Expresémoslo de otro modo: el texto se ve atravesado incesantemente por códigos, y de cabo a cabo, pero no es la consumación de un código (del código narrativo, por ejemplo), no es la *parole* de una *langue* narrativa”⁷. Barthes propone la idea de que cada texto literario se encifra como un sistema único, su estructura no le es impuesta por un sistema literario, ni sus significados pueden ser descifrados desde el conocimiento que se tenga de los códigos literarios. “La lectura ha de centrarse en la diferencia entre textos, las relaciones de proximidad y distancia, de cita, negación, ironía y parodia. Esta clase de relaciones es infinita y actúa para diferir cualquier significado final”⁸.

La perspectiva deconstructivista que comentamos parece confirmarse en el desarrollo de los géneros de la literatura —entendidos como ‘maneras típicas de represen-

⁴Segre, C. Op. Cit. pp. 19-20.

⁵Mignolo, Walter: *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona, Ed. Crítica, 1978. Vid. pp. 146-150.

⁶Riffaterre, M.: Op. Cit. p. 19.

⁷Barthes, R.: “Una conversación con Roland Barthes”, en Jonathan Culler *La Poética Estructuralista. (El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura)*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1978, p. 341.

⁸Ibidem.

tar' y por tanto orientadores de la forma del mensaje en el acto de emisión y de la construcción de su coherencia— y en el surgimiento de diversas categorías en la representación mimético-literaria que definen la 'contemporaneidad' en literatura y que hacen de la operación de leer un ejercicio renovado y con puntos de vista motivados por experiencias muy diferentes de lo literario. El mayor valor estético de una obra es calibrado, por lo tanto, en una lectura condicionada por tan compleja hermenéutica: así, lo que la novela ha llegado a ser hoy, como un conjunto de posibilidades formales de configuración del género, proporciona un 'corpus' de referencias generales que el lector ha incorporado y que intervienen en la apreciación de cada obra en su unicidad, al vincularse con la coherencia textual que cada obra en sí presenta.

Desde el punto de vista de una pragmática del texto literario, S. Schmidt⁹ propone una especificación lógico-semántica de la recepción, del mensaje y de la emisión, caracterizada esta última desde las otras dos. En efecto, afirma que: "The reception of a text as an item of literature implies that its statements are to be read as non-asserting (nicht-behauptend). As a rule for an 'adequate' reception of literary texts we must conclude from this premise 'that in poetry, not the sense as such but the meaning of expressions is irrelevant to us' ". Obviamente, lo auténticamente relevante en la recepción parece ser el *sentido*, cuya base se asienta en el carácter de espectáculo que adquiere el lenguaje en la situación de comunicación imaginaria comentada anteriormente y en el carácter de juicios 'asertivos' sin función 'afirmativa' que adquieren las frases y períodos del texto literario y que hacen de él un 'uso' del lenguaje otro que el de la comunicación lingüística. La capacidad inherente de todo narrador de asumir, en su propia frase, el punto de vista del personaje, de adquirir la voz y la distancia del rapsoda, la inmediatez y confidencialidad del testigo, por ejemplo, impiden identificar la función de narrar con la de hacer un discurso en una comunicación lingüística. En la crítica literaria fenomenológica se ha hecho tradicional la concepción de que la función creativa de la narración consiste en dos procesos diferentes que juegan libremente: a) la función creativa de la narración, que genera realidades ficticias, y b) la función creativa de actos de significación en situaciones de comunicación imaginarias, las que generan representaciones de contenidos de conciencia que se refieren a dichas realidades ficticias*. En términos de Aristóteles, diríamos que en el texto literario juegan libremente dos procesos complementarios, uno anagógico (en lo que se refiere a la realidad ficticia suscitada), y otro analógico (en lo que se refiere a la formulación de actos de habla imaginarios).

A partir de la situación de comunicación básica, conforme al diseño de Mignolo, lo dicho permite afirmar que las obras literarias pueden articular múltiples situaciones de comunicación de acuerdo a disposiciones originales y variadas, usando para ello distintas técnicas. En consecuencia, si bien el lenguaje, en su realización más aproximada a la normatividad de los códigos lingüísticos corre en la misma dirección del pensamiento, como su curso paralelo, el texto literario permite la confluencia de múltiples sentidos parciales correspondientes a las diversas situaciones de comunica-

⁹Schmidt, Siegfried: "Towards a pragmatic interpretation of fictionality", en Teun A. van Dijk *Pragmatics of Language and Literature*. Vol. II, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1976. Vid. p. 163.

*Al respecto es recomendable el trabajo de Kuroda, S.Y. "Reflections on the foundations of narrative theory", en Teun A. van Dijk, Op. Cit., pp. 108-139.

ción imaginarias, sumadas en un sentido cosmicador. Es este último el que permite la evocación de un orden imaginario o 'mundo', correspondiente ya sea al contenido mental del hablante básico o al de voces narrativas; a la constitución de un ámbito de lo narrado en la conciencia de un receptor imaginario incorporado, etcétera.

Respecto de lo anterior, Schmidt¹⁰ afirma: "The notion 'fictionality' describes the regulative principle dominating all semantic operations [...] in the socially and historically institutionalized system of literary communication. For the text producer who wants to produce a text as a potential object of literary communication, this principle means that he has to expect that the worlds that readers may order to his texts in the process of reception will be judged as 'fictive' worlds". No se requiere en la recepción de un texto literario que el lector refiera el 'mundo imaginario' (M_i) al mundo de su experiencia ordinaria (M_e), sino que el primero descansa en su propia sustancialidad, de textualidad, como 'apreciable' en su realidad estética; lo que condice plenamente con la concepción de la autonomía de las obras de arte literarias.

Por otra parte, el autor real se plasma como una realidad proteica, cuya presencia no tiene coordenadas precisas dentro del texto, sino que en éste se despliega desde una primera e inevitable situación narrativa básica (en la diégesis), configurada entre Destinador → Destinatario, hacia una enorme variedad de situaciones nuevas e incluso insólitas situaciones de comunicación que se hacen posibles en virtud del sentido del texto. De esta manera, hay una macrocoherencia global que no depende con exclusividad de las coherencias sintácticas de las oraciones, sino que nos permite entender una obra literaria como una unidad antes que como una pluralidad que se muestra aparencialmente¹¹.

La operación de leer no quedaría sujeta a la circunstancialidad del lector, como opinan algunos críticos con una perspectiva escéptica y relativista, sino que el lector real debe aceptar el juego que la 'macrocoherencia global de sentido' de la obra le ofrece, sometiéndose así a la actividad espiritual que la obra le propone (por ejemplo, el lector real debe recrear y jugar el papel de lector implícito). Por vía de este ejercicio, y dado el carácter 'no asertivo' de las frases de un texto literario, Gadamer propone que la comprensión de un texto supone una "fusión de horizontes históricos, o epocales diversos"¹², en que el conjunto de referencias que el lector ha incorporado en su experiencia de la literatura se convoca 'regido' por el sentido del texto a que nos referimos, el que fija el margen de variabilidad de la respuesta individual del lector.

Las consideraciones anteriores nos llevan a plantear la existencia de núcleos generadores de la macrocoherencia global, que al mismo tiempo la contengan, operando tanto en el plano de la enunciación como en el del enunciado, y que impongan un sistema de relaciones a las secuencias verbales además (o a pesar) de las sintagmáticas. Por ello, el análisis supone la necesidad de rescatar los *modos* en que el o los núcleos generadores se despliegan en el texto. El propio Riffaterre trata de configurar conceptualmente dichos núcleos, dándoles, sin especificar, el nombre de matrices de sentido.

El análisis del despliegue modal de la o las matrices de sentido podría permitir el

¹⁰Schmidt, S.: Op. Cit., pp. 172-173.

¹¹Forastieri, Eduardo: "Lingüística del Texto, Macroestructuras y Contexto", en *Dispositio* (Estudios), IV, N° 10, 1979, pp. 49-89. University of Michigan.

¹²Gadamer, H.G.: *Verdad y Método*. Salamanca, Ediciones Sigueme, 1977.

establecimiento de un corpus de referencias objetivas que orienten tanto frente a las disposiciones narrativas cuanto frente a las disposiciones de los motivos, entendidas ambas como organización de la enunciación y del enunciado, respectivamente.

Dicho despliegue modal fija una coherencia textual respecto de la cual se desenvuelven las posibles coherencias lingüísticas interfrásicas. De tal operación analítica deriva una hermenéutica en la que la obra de arte literaria se interpretaría como una complejísima partitura, en la recepción del texto.

Cuando hemos puesto por título a estas reflexiones “Modulación temática de las matrices de sentido en un texto narrativo: *Los Años de Aprendizaje de Wilhelm Meister*, de Goethe”, estamos tomando en cuenta que implícitamente proponemos un modo de lectura de esta singular novela, e invitamos a medir su vigencia por la repercusión y la resonancia que nos produce su texto como experiencia estética —usando los términos acuñados por G. Bachelard— y en conformidad con las consideraciones tenidas en vista.

Intentamos enfocar con un criterio intrínseco la obra, de manera que la vitalidad del fenómeno poético pueda mostrarse no mediatizada por enunciados generales referidos a rasgos constantes de la producción goethiana; sin embargo, no alcanzaríamos a leer debidamente este texto literario si nuestra interpretación no permitiera delinear una figura completa (gestalt) de poeta. Se trata, en la idea de Aristóteles, de ver en la obra de arte una condición originaria de humanidad.

Friedrich Gundolf propuso una clasificación de las obras de Goethe, según la cual, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* pertenece al grupo que corresponde a la ‘formación espiritual’ del poeta. Gundolf ha basado su clasificación en el principio de identificación entre vida y poesía (*Dichtung*). Pero esta idea conlleva, según Ortega —interpretando a Goethe— la asunción de un modo peculiar del destino: el quién, el yo que vive, no es sino aquél que vive con las cosas y entre ellas, y no una vida cualquiera, sino una determinada y única vida. El yo consiste en un proyecto que podemos realizar o no, pero no sustituirlo, o prescindir de él. La vida se constituye como drama entre el yo y la otredad, yo y mundo; en consecuencia, la realidad histórica se comprende desde la vida individual, desde una alétheia personal. *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* es hito demarcatorio de la trayectoria espiritual de Goethe y se constituye en la creencia de un destino personal que se verifica dramáticamente en la relación yo-el mundo: idea-fuerza incorporada en la novela e incardinada en la categoría de ‘conciencia artística configuradora’ de ésta*.

Este principio estructurador es muy frecuente en novelas del presente siglo. ¿De

*NOTA: Es tan enorme la influencia de Goethe en el desarrollo cultural alemán y europeo que algunos destacados intérpretes de su obra, del siglo pasado y del actual, piensan que desbordó el siglo XVIII, y el siglo XIX no pudo contenerlo íntegro, lo fragmentó en variados mosaicos; no hubo en la nación del centro, ni tampoco en las nórdicas o meridionales, otro espíritu capaz de contener esa persuasiva y genial unidad del ánimo que apreciamos tan vastamente en Goethe. Su obra en torno a *Wilhelm Meister*, comparable sólo a las grandes realizaciones de un Cervantes o un Shakespeare, indica la manera como se forma esta ‘mente concipio’, la del gran pagano, como se llamaba a Goethe en Alemania, según Heine.

No obstante, las raíces que conducen a Goethe no provienen del todo del paganismo y por eso Heine vuelve a decir que ese apelativo no le es completamente justo. El paganismo que le ha iniciado en el secreto del mundo de los espíritus: “también Goethe bebió la sangre de Cristo, y esto fue lo que le hizo comprender las

qué manera se despliega el texto de la novela que comentamos a partir de este principio?

Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister es, seguramente, la principal de las novelas de Goethe. Terminada en 1795, tras cerca de 20 años de trabajo, constituye con *Misión Teatral de Wilhelm Meister*, y la posterior novela *Años de Peregrinaje de Wilhelm Meister*, una serie en torno al protagonista, Wilhelm.

Más allá del estilo realista, el carácter ensayístico de la intervención del narrador básico en esta novela, muestra a Goethe como un precursor de la novela contemporánea. Las meditaciones de Wilhelm sobre Shakespeare, tomadas como base para la sobreposición de planos, en la que cada uno de ellos ilumina a los demás, en enlace de ambiente consecuente, y debido a ello, el ámbito proteico y en dilución del mundo imaginario de esta novela, la convierte en modelo de buena parte de la novelística posterior. Por otra parte, demuestra que la 'ficcionalización' de todo mundo imaginario es un hecho, en toda comunicación estética. Es importante recordar que Humboldt, Schiller y muchos otros creyeron ver en esta novela la fundación de una especial variedad del género.

Los años de peregrinación o "Los que renuncian", constituye un intento menor desde el punto de vista novelístico, pero mayor desde el punto de vista didáctico en relación con la novela que aquí comentamos. En aquélla, Wilhelm se constituye como un carácter maduro y estable, cuyos rasgos se afirman al mismo tiempo que ejerce su voluntad pedagógica sobre el joven Félix, su hijo, impulsado por el deseo de prepararlo como un hombre destinado a un nuevo mundo.

secretas voces de la naturaleza, semejante a Sigfrido, el héroe de los Nibelungos, que comprendió el lenguaje de los pájaros en el instante en que caía sobre sus labios una gota de sangre del dragón moribundo"¹.

En la misma dirección, Dilthey, quien ha sufrido intensamente su influencia, nos dice que las concepciones de Goethe no surgieron de la nada y, para fundamentar esta apreciación, tiene antecedentes muy señalados que fueron los mismos que llevaron a cabo importantes transformaciones en el espíritu alemán, con independencia de la gran influencia ejercida por Kant a fines del siglo de las luces: "se observa en las décadas del 60 y del 70 del siglo XVIII un fuerte cambio del sentimiento vital. La reforma de las ciencias históricas que tuvo lugar en Inglaterra y en Francia, especialmente la ancha mirada de Buffon dirigida a una unidad de la naturaleza que abarcaba en sí los fenómenos materiales y los espirituales [...] el nuevo ideal de vida de Rousseau, todo esto influyó en él y fue influido por lo que en Alemania había ocurrido"². Luego, la naturaleza goethiana no es la naturaleza pagana, aunque, como dice Heine, "la contiene singularmente modificada"; tampoco es la naturaleza cartesiana, de un mecanicismo que se va a enseñorear en el siglo XVII; será profundamente influido por el cristianismo, pero le agregará la idea del "gran taller de Dios", que alienta al soplo del espíritu cristiano y que, salido de sus manos, dará margen a un "panteísmo indiferente", como lo denominará Heine, caracterizado por su talento innegable, "que le daba forma bella y agradable"³. De aquí proviene la gran influencia de Goethe en el desarrollo alemán, puesto que el panteísmo histórico-evolutivo, característico de la concepción de Goethe, será de gran importancia en el desenvolvimiento filosófico y literario posterior y, principalmente, en el historicismo alemán. Moderación y armonía son elementos permanentes de su concepción del mundo; una aspiración por alcanzar la contemplación de lo absoluto y que tratará de enjuiciar desde esos niveles lo que se le ofrece como materia y espíritu, aunque los resultados no sean de la efectiva positividad que ofrecen algunas artes u oficios, porque no hay que olvidar que "el hombre

¹Citado por Mme. Staël. De l'Allemagne. Vol. I, p. 169.

²Dilthey, W.: *Leben Schleiermacher*, p. 199. Cit. por E. Imaz.

³Imaz, Eugenio: *El pensamiento de Dilthey*. México, Fondo de Cultura Económica, 1946, p. 52.

Retomemos la pregunta formulada anteriormente. Para responderla es imperioso revisar la idea de contemporaneidad en la literatura actual.

Se inaugura lo contemporáneo en el arte con una crisis profunda de los medios y maneras de representar; pareciera que los recursos empleados hasta entonces no son capaces de acoger el tipo de mundo que se desea re-presentar (uso este término en el sentido aristotélico, de re-generación de lo representado). En literatura, este fenómeno es particularmente significativo en lo que se refiere a los géneros narrativos, a tal punto que la propia idea de género debe ser revisada¹³.

En efecto, la novela contemporánea ofrece un espectáculo sorprendente: el desplazamiento del sentido, desde los resortes del mundo imaginario, contenido de la narración, hacia la armazón, 'arquitectura' de la narración en sí. La macrocoherencia del texto. El lector ve el despliegue de una construcción que cumple su finalidad en el hecho mismo de desplegarse: adviene una función puramente estética, poética. Este rasgo contemporáneo es, sin embargo, la viga maestra en la estructura de *Los Años de Aprendizaje de Wilhelm Meister*.

Del citado proceso se desprende, en el plano del mundo imaginario contenido en la novela, una desintegración de su solidez, que era propia de las novelas modernas; sólo se rescata el mundo imaginario en un acto poético: la creación de una disposición artística extraordinariamente compleja de la situación narrativa. Las experiencias configuradoras de estos mundos en textos narrativos contemporáneos, se marcan por su carácter precario y la experiencia humana de los personajes se hace ostensiblemente carencial e, incluso, en muchos casos, larvaria. Este rasgo se afirma en el siguiente

no ha nacido para resolver el problema del mundo sino para averiguar dónde está el problema, cuidando de detenerse en los límites de lo comprensible"⁴.

Madame de Staël, que conocía perfectamente el desarrollo de estas grandes ideas, pensaba que los alemanes tienen dos grandes visiones generales que les sirven de guía en el estudio de las ciencias "una es que el universo está hecho siguiendo el modelo del alma humana, la otra, que la analogía de cada parte del universo con el conjunto es tal, que la misma idea del todo se refleja constantemente en cada parte y de cada parte en el todo"⁵. Esta idea captada por la aguda escritora sirve para descubrir la concepción organicista en Goethe, que reproduce lo que debe entenderse por la "técnica de la naturaleza". El propio Eckermann abundará en consideraciones similares, tomadas directamente de Goethe, que vinculan la teoría orgánica a las concepciones de desarrollo, de tanta importancia en el historicismo de fines del siglo XIX: "en las obras de la arquitectura gótica alemana se advierte el florecimiento de una civilización extraordinaria. Quien se encuentra de pronto ante un florecimiento semejante no puede menos que asombrarse; pero el que penetra la vida interior de la planta, el que conoce las fuerzas que hacen que el florecimiento se vaya desarrollando poco a poco, ése verá las cosas con otros ojos y se dará cuenta de lo que ve"⁶.

La idea de organismo, la idea de desarrollo, unido a la búsqueda permanente de la armonía, de un equilibrio, proyección inevitable de su propia personalidad, rica, insondable, abarcadora, que abraza a los elementos más dispares, puede eludir la aparente contradicción gracias a su genialidad y a un sentido poético profundo que no lo abandonará jamás. Es una armonía que rechaza toda revolución, toda violencia en los fenómenos de la naturaleza. Ella implica la no aceptación del 'vulcanismo' como gestión de la vida de la

⁴Eckermann. Conversaciones con Goethe. Espasa Calpe. Vol. I. p. 200.

⁵Mme. Staël. Op. Cit. Preface, p. 13.

⁶Mme. Staël. Tomo II, p. 222.

¹³Es interesante el estudio de los géneros literarios como problema, que hace Hernadi, Paul en *Beyond Genre. New Directions in Literary Classifications*, Cornell University Press, Ithaca N.Y., 1972.

hecho: los motivos narrativos, correspondientes a situaciones típicas del mundo imaginario, se diluyen en el interior de los personajes que participan en ellos, haciéndose contenidos de conciencia.

Los narradores, consecuentemente, aparecen renunciando al dominio del mundo imaginario presentado. La precariedad de su conocimiento y la incertidumbre en su propia capacidad de juzgar hacen que la figura del narrador tienda a desaparecer, siendo reemplazada por voces narrativas que, configuradas como meros lentes, articulan sus discursos ya sea desde el interior de un mundo narrado o desde fuera de él. En consecuencia, nadie asume el papel de integrador, se trata de la narración llamada objetiva, o de variables de ésta, de la cual resultan modalidades de narrar que obligan a especiales configuraciones de la articulación interfrásica; se trata de modos narrativos tales como monólogos interiores, escritura automática, monólogos de conciencia; modos parentales, pastiches, 'bricollages', etcétera.

Esta modalidad contemporánea de la novela incorpora en la tarea de configurar el contenido de la mimesis la figura de un lector ideal, supuesto, desde la narración, tan carencial como los otros miembros de la situación comunicativa literaria, es decir narradores, personajes y voces. Es el receptor imaginario de la narración quien admoniza mágicamente las dimensiones del mundo que se le ofrece, pero dramáticamente estigmatizado por la precariedad de su propia condición. Es frecuente, en las novelas contemporáneas, que la operación de leer aparezca como la asistencia a un espectáculo en que un lector ideal tiene que componer un mundo, del cual recibe la nervadura, pero

naturaleza para entregarse a un más plácido 'neptunismo', que recorta mejor el sentido evolutivo último de la realidad, porque "el universo se parece más a un poema que a una máquina; si hubiera que elegir, para concebirlo, entre la imaginación y el espíritu matemático, la imaginación se acercaría más a la verdad. Pero, una vez más no hay que escoger, pues es la totalidad de nuestro ser moral la que tiene que emplearse en una meditación tan importante"⁷.

Hay una increíble anécdota, relatada por Eckerman, que sintetiza gráficamente la preocupación de Goethe sobre el valor del espíritu en la ciencia:

"La nueva de la Revolución de Julio llegó hoy a Weimar, produciendo una conmoción general. Durante la tarde fui a ver a Goethe".

—“¿Qué piensa usted de este gran suceso?” —exclamó al verme—. Ha sobrevenido la erupción del volcán. ¡Está todo ardiendo, y ya no se trata de una sesión a puertas cerradas!”.

“¡Una terrible historia! —repliqué—. Pero en las circunstancias de Francia, y con un ministro semejante sólo podía acabar con el destierro de la familia real”.

“Parece que no nos entendemos, querido —replicó Goethe—. No hablo de esas gentes, se trata de cosas completamente distintas. Me refiero a la lucha entre Cuvier y Saint Hilaire, tan interesante para las ciencias y que ha estallado públicamente ante la Academia”. “Me resultaron tan inesperadas estas palabras de Goethe, que no supe qué decirle, y durante algunos minutos sentí que todos mis pensamientos quedaban paralizados⁸”.

Goethe saca de inmediato las consecuencias de este hecho, que definirá con claridad su concepción de mundo:

“De aquí en adelante dominará también en Francia el espíritu sobre la materia en las ciencias naturales. ¡Podrán atisbarse las grandes máximas de la creación y la obra del gran taller de Dios! y ¿qué significa en sustancia todo comercio con la naturaleza si sólo procedemos analíticamente, si sólo trabajamos con partes materiales y no sentimos el soplo del espíritu, que señala a cada parte su dirección e impide todo extravío por una ley interna?”⁹.

⁷Mme. Staël. Tomo II, p. 222.

⁸Eckermann. Op. cit. Vol. III, p. 303.

⁹Eckermann. Op. cit. Vol. III, p. 303.

a la vez ésta vela su realidad (del mundo imaginario), la que se le muestra en epifanías parciales que, por las condiciones antedichas de la situación de comunicación, sólo operan como acicates para ver un mundo que nunca se muestra constituido.

La situación de comunicación con que se presenta *Los Años de Aprendizaje de Wilhelm Meister* nos sorprende por su actualidad. El narrador de la novela, en tercera persona, aparece con carácter autorial¹⁴: se sabe autor del relato de una vida, que no es la suya, ante la cual reflexiona, juzga, analiza situaciones, disiente con las opiniones de los personajes, ...; pero despliega toda su actividad, de carácter ensayístico, orientada hacia su lector, a quien apela con alguna frecuencia para que reciba sus juicios. No obstante, éste tiene ante sus ojos no sólo lo que el narrador le comunica, sino los relatos de múltiples voces narrativas, las de los personajes, quienes hacen del protagonista, Wilhelm Meister, el receptor de sus discursos, todos ellos portadores de historias personales entregadas fragmentariamente (no incompletas), condicionadas por la 'peripecia' de Wilhelm y, por lo tanto, sometidas a permanentes anacronías narrativas (prolépticas y analépticas). Por esta razón, en la novela aparece un claro predominio de la narración directa, hecha por los propios personajes. Wilhelm debe ejercer su voluntad para imponer a su entorno (personas, cosas, circunstancias) su 'destino' personal, pero el entorno se le ofrece como un calidoscopio, a causa de la disposición narrativa comentada, lleno de sorpresas y con la condición de un mundo que se le entrega como ocultamiento de ordenamientos que residen, ora en la naturaleza, ora en el espíritu del propio Wilhelm.

El narrador básico asiste a este espectáculo consciente de su función poética: trata de no mediatizar la historia de Wilhelm Meister; emprende su tarea poética realizando esfuerzos para permitir que la conformación del alma de Wilhelm le sea, a él mismo, una amplia y conclusiva escena. De aquí que interviene escasamente en el relato, sólo articula escenas, compone cuadros, dispone las secuencias narrativas sin pretender un dominio total de los resortes y claves del mundo contenido en la historia que relata. Dice este narrador: "durante el interminable relato que queda escrito"... (p. 18), refiriéndose a la relación que Wilhelm hace a su amada, Mariana, de su primera aproximación al mundo, en su niñez, a través de los títeres (teatro).

"Hora es ya de entablar conocimiento más íntimo con los padres de nuestros amigos"... (p. 30).

"Todavía cambiaron otras frases, **que no es necesario estampar aquí**" (p. 41).

"Completaremos aquí **lo que conceptuamos que deben conocer nuestros lectores** (p. 362). Desplegó Wilhelm el pliego que Natalia había puesto en sus manos, **del que copiaremos los renglones siguientes** (p. 419.).

"**Probablemente habrá adivinado el lector** que el médico en cuestión era el hombre activo de quien hablaron "Las Confesiones de un Alma Hermosa" (p. 411).

El narrador, partícipe como espectador atento, prorrumpe en exclamaciones que muestran su íntima relación afectiva con lo que ocurre; así, en la totalidad del capítulo XV del texto, integra a su receptor con expresiones de complicidad:

"¡Dichosa juventud! ¡Dichosos tiempos de los primeros sueños de amor! El hombre, en esa época, se parece al niño que juega horas enteras con el eco, el niño que hace todo el gasto de la

¹⁴Booth, N.: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1961.

conversación y se considera feliz aun cuando su invisible interlocutor no repita más que las últimas sílabas que le dirige”... Más adelante interpela: “imagínese usted, pues, cuál no sería su extrañeza...” (pp. 44 y 45). Todavía dice: “¡Con qué confianza lo creía todo Wilhelm!”.

“No molestaremos al lector con la descripción detallada de las torturas que agobiaron a nuestro desdichado héroe cuando, en forma tan inesperada, vio destruidas sus ilusiones...” (p. 49).

Simultáneamente, el narrador trata de construir para sí, mediante reflexiones brevísimas, fragmentadas, deslizadas casi subrepticamente, cada vez que la historia de Wilhelm se lo permite, un ensayo cuyo tema será: la manera en que el ‘mundo’ se instala en el hombre, transfigurado en el carácter de éste.

¿Cuál es esta historia de Wilhelm Meister, en sus años de aprendizaje, percibida como espectáculo?

Wilhelm, en el mismo sentido de la comunicación narrativa básica, se asoma al mundo a través de una ventana especial, el espectáculo en sí: la escena, el escenario, los roles que se juegan, las manos que deben mover los hilos misteriosos que gobiernan los destinos de quienes juegan los papeles, es decir, los actores. Su ordenada y bien establecida familia le ha regalado un equipo de títeres. El infante titiritero se empecina, ya joven, en usar la ventana (al mundo) de la escena, a pesar de que esto significa desarmonía con lo que constituye su entorno social y natural. Tanto va por este camino que su óptica ya no opera sino dramáticamente, se hace actor y autor. Meister viaja, atendiendo negocios de su padre, pero también actúa, se une a una compañía de actores, la que al mismo tiempo administra y programa. El viaje consagra una condición primaria de su carácter: es receptor de múltiples situaciones claves de encrucijadas de lo humano, cuya solución es a menudo decepcionante en el mundo de los actores; la lente elegida (el teatro) le muestra sus primeras estrías. Pero Wilhelm no sólo es actor, es también autor, y en relación a esta condición empieza a sospechar que hay otro teatro en que cada actor, al representar, re-genera. Wilhelm trata de actualizar ese teatro virtual y siempre presente, al poner en escena *Hamlet*, de Shakespeare, en el castillo condal donde han sido invitados como ‘troupe’. Wilhelm asiste en este lugar a un ‘cosmos’ en que los caracteres son más elevados, más perfectos, pero aparecen moviéndose en un orden que es misterioso debido a las circunstancias de los múltiples encuentros, todos fugaces, de manera que el entorno, fuera del teatro, se le presenta como un conjunto de apariciones, cuya mecánica desconoce, y con carácter de indicios que auguran una relación cada vez más íntima con Wilhelm mismo. Wilhelm se enamora de la baronesa, misteriosa y alta como un ángel; vuelca en ésta su capacidad de amar, única evidencia que atesora ante la fugacidad del encuentro con la amada. El protagonista incorpora estos indicios y trata de interiorizarlos para construir un orden íntimo, de conciencia, que le parece ser la corporeidad inmediata del mundo. Una galería de figuras femeninas juegan roles parecidos: Mariana, actriz, primer e intenso amor de Wilhelm, cuya pérdida funcionará como acicate para todas las búsquedas del protagonista, le había ‘aparecido’ a éste con todas las fuerzas de la evidencia sensible, había sido involuntaria gestora del ingreso de Wilhelm al teatro; la baronesa, la amazona caritativa que lo atiende de sus heridas luego que fuera asaltado por bandoleros y abandonado por sus amigos actores —quienes se le perfilan cada vez más como ‘rapsodas’, en la idea de Platón¹⁵, y, por último, Teresa, se

¹⁵Platón, Ion (ad libitum).

hacen desde sus virtudes contra-rapsodas, gestoras del abandono que Wilhelm hace del teatro.

Wilhelm sigue sus viajes y reemprende sus tareas comerciales, sale o cree salir, a través de la escena y la fantasmagoría, hacia el orden de la vida común, pero ésta le va entregando sus resortes misteriosamente: el narrador básico lo enuncia como 'destino'. Los encuentros y las referencias que hacen unos personajes de otros permiten al protagonista identificarlos, descubrir sus vinculaciones, incluso descubrir que cada uno de ellos ha cumplido un rol respecto de él mismo: de esta manera, la experiencia que perfila de aquí hasta el fin del relato la vida de Wilhelm es el reconocimiento. Por ejemplo, mediante Aurelia, personaje que pertenece al mundo de los actores y actúa como frágil puente con el mundo exterior (al estar vinculada sentimentalmente a Lotario, hermano de la condesa, ex novio de Teresa), el protagonista reconoce la identidad y descubre el mundo de todos y cada uno de los personajes cuyos destinos están vinculados con el suyo. Incluso, extraños y proteicos personajes, la pequeña Mignon y el viejo arpista, a quienes Wilhelm conoció en el teatro, cambian de un orden de existencia a otro, al que auténticamente pertenecían (Mignon había sido raptada por saltimbanquis, el viejo había enloquecido de extraña locura; tal vez por este proteísmo, ambos son dueños de misteriosa lucidez); también, gracias a la muerte de Aurelia, Wilhelm descubre ser el padre del pequeño Félix (habido con Mariana), quien resulta ser una síntesis brillante de vitalidad y motivo de profundas definiciones que Wilhelm apresura.

Mignon muere, y con ello esta hija-ángel-duende-amante virginal provoca en Wilhelm el paso necesario para que los órdenes desconocidos se muestren: reconoce que su situación es la de aquél en quien la niña se refugia por "tener el corazón abierto a todos los vendavales" y que descubriría que sólo había en él (el corazón) vacío y soledad (p. 431). Ahora es iniciado en los misterios de su propia vida, está en condiciones de vivir de acuerdo al rito del comienzo de la develación de su carácter, cobijo de una 'imago mundi' para la cual se abre *un rollo guardado* junto a otros, en el castillo de Lotario (lugar que es a su vez, nudo, centro del universo, para Wilhelm), especie de Libro de Memoria, llamado *Años de Aprendizaje*. Los deberes, las actitudes básicas, la decisión, ahora, de volcar su *mundo* hacia los otros, la paternidad, con Félix, la plenitud del amor con Natalia —la misma misteriosa amazona que buscaba con afán— revierten la situación de Wilhelm: antes era permanente receptor, ahora es también emisor, tiene algo que decir.

En párrafo anterior se ha dicho que esta novela nos entrega la historia de Wilhelm Meister en una compleja y 'actual' disposición narrativa. Ahora podemos agregar que también esta historia está dispuesta en una no menos compleja disposición de motivos o situaciones típicas del contenido, características ambas que permiten poéticamente el enunciado de momentos límites, plenos de significado, que marcan la vida humana. Estas situaciones puntuales se jalonan en las experiencias que relatan los diversos personajes y que tienen como destinatario a Wilhelm. *Se repite así en el mundo imaginario de la novela la norma de composición de la situación narrativa: las partes confluyen al todo, que las acoge y conforma; las almas de los personajes y su 'peripecia' personal, como partes, se vierten en el alma del protagonista, como el todo, haciéndose material de su propia 'peripecia' personal.*

Se debe tener presente que de las situaciones de comunicación que constituyen la

disposición narrativa de una obra literaria se desprende la posibilidad de relacionar el mundo posible del texto con un mundo contextual reconstruido en la recepción y, por esta vía, configurar el llamado círculo hermenéutico. Si se establece una coherencia de carácter modal, que fije la o las matrices (o modelos de abstracción) en que se asienten las normas de producción y recepción del sentido del texto (obra literaria)¹⁶, tanto en el plano de la narración cuanto en el del mundo representado, se podría establecer un ámbito o dominio en que se acogen el texto y su recepción, condicionando así la lectura actual de la obra.

De esta excepcional composición narrativa ya comentada, afloran las matrices temáticas de la novela, en las que se anudan: a) los temas, concebidos como ideas sumarias, significados de los motivos o situaciones típicas conformadores de la historia narrada; b) las motivaciones de los personajes; y c) el significado del propio quehacer del narrador.

Estas matrices corresponden a tesis concebidas *poéticamente*, que se despliegan en el texto de acuerdo al modelo narrativo que ya tenemos explicado. Proponemos cuatro matrices, que enunciarnos de la siguiente manera:

- a) La realidad se constituye especulada escénicamente: este juego de espejos beneficia la contemplación como manera de aprehender el mundo, de lo que resulta que la vida humana se plasma teatralmente.
- b) La naturaleza encierra, en completa perfección, las leyes y principios de la inmutable y eterna sabiduría de Dios; el hombre construye su carácter al estar constreñido a descubrir dichas leyes, en otros términos, al interiorizar la razón del universo (contemplativamente).
- c) El espíritu humano se constituye originariamente como la forma del mundo, el que se le 'inscribe' de manera única e irrepetible, pero no mediante un proceso de idealización sino a través de la virtud.
- d) Poéticamente habita el hombre, y poéticamente crece y se configura; la modalidad de conocimiento auténtico es más la de un lenguaje trópico que lógico-racional.

Estas matrices, al ser desplegadas poéticamente en la narración, se convierten en contorno (*frame*) de una imagen de mundo que es, en última instancia, el más alto valor estético de la novela que comentamos.

Revisemos el desarrollo de la primera matriz: *la vida humana se plasma escénicamente*.

El joven Wilhelm, aún en el hogar paterno, intenta usar lo que concibe como su única ventana a la vida, el teatro. Abandonado su juego recreador de juventud, los títeres, escribe obras de teatro, pero no llega a término en su empresa: descubre que ésta no tiene fin, ni tampoco tiene límites. Su amigo y cuñado, Werner, quien vive de modo natural-lógico-racional, polemiza y mira con cierta preocupación los afanes de Wilhelm. Dice el narrador:

"Entró Werner en su despacho, y como le viera rodeado de papeles, cuyo contenido conocía, le dijo riendo:

¿Todavía andas entre tus papelotes? ¡Si al menos te sirviera para concluir un poema, un drama!... Pero no; principias un trabajo para inmediatamente planear uno nuevo.

(Wilhelm) "Terminar no es incumbencia del que estudia: harto hace ejercitándose.*

¹⁶Martínez Bonati, F.: "La Estética de la Recepción", en *Dispositio* (Reseñas), Vol. IV, N° 10, 1979.

*Las citas de la novela corresponden a la Edición de Sopena, Buenos Aires.

Cabe, sin embargo, formularse esta pregunta: ¿Puede asegurarse bien de un joven que, después de haber acometido una empresa imposible, renuncia a su labor y deja perder sus afanes y su tiempo en una obra condenada a no tener nunca valor alguno? Sé muy bien que jamás supiste llevar nada a feliz término: en todas tus cosas, no bien llegas a la mitad del camino, te sientes agotado. Cuando dirigías nuestro teatro de títeres, ¡cuántas veces vestías a nuestros diminutos actores! ¡Qué de decoraciones recortabas! Querías presentar una tragedia, luego otras, y, de todas ellas, a lo más nos dabas el quinto acto, las escenas más rápidas y llenas de colorido, los pasajes donde los personajes se daban de puñaladas a porfía (...).

Permíteme —replicó Wilhelm riendo— empiezas por la forma, como si ésta fuese lo principal. Vosotros, los mercaderes, a fuerza de sumar y de hacer balances, olvidáis el verdadero total de la vida” (p. 28).

En efecto, la motivación que pone Wilhelm en el alféizar del teatro es la búsqueda. Buscará tanto en el terreno del amor —a su desaparecida actriz Mariana— como en el medio poético.

Decide viajar y, accidentalmente, se incorpora a un grupo de actores a los que contribuye a organizar en una compañía de teatro. Wilhelm escenifica todas las circunstancias de su viaje: ha conocido a una pareja de amantes, quienes, por contravenir la voluntad de los padres, son perseguidos y apresados. Dice el narrador:

“Con la imaginación colocaba en aquellos instantes Wilhelm a su Mariana ante el tribunal, y ponía en su boca palabras más hermosas todavía, y le prestaba una sinceridad más apasionada, una confesión más noble. En el acto decidió hacerse protector de aquella pareja interesante” (p. 39). Se trata de Melina y su esposa, con quienes constituirá la “troupe” de actores.

Después de recorrer varios pueblos representando algunas obras menores, también de manera accidental, son invitados a una casa señorial en donde Wilhelm tendrá una singular experiencia: debe representar *Hamlet*, de Shakespeare. Uno de los cortesanos, Jarno, motiva en Wilhelm reflexiones que le hacen descubrir otras dimensiones de la experiencia teatral: las escenas no pueden representarse siguiendo las indicaciones del texto de Shakespeare; el teatro no está allí sino en el alma de Wilhelm-actor, y también en una posibilidad de ser, siempre virtual, nunca posible de actualizarse dramáticamente. Confirma el punto de vista de Wilhelm, la extraña figura del apuntador de escena: el valor de la obra reside en la totalidad del mundo poéticamente articulado, que jamás alcanza la corporeidad del escenario. Los actores deberán representarse a sí mismos en el proceso de comprensión de la totalidad de la tragedia; el actor-medium, rapsódico, regresa al orden de las marionetas. Wilhelm comienza a sentir que el teatro que él imagina es una experiencia imposible.

El narrador nos relata: *“Júzguese cuál no sería la sorpresa de Wilhelm cuando, el día siguiente, encontró sobre la mesa de su cuarto el billete siguiente, dirigido al seudónimo que había adoptado, y escrito con carácter de letra caprichoso: “¡atraviesas por un período de perplejidad horrible, oh, extravagante joven! Nos consta. Con dificultad encuentras hombres para la representación de tu Hamlet, y no hallando hombres, dicho se está que menos puedes hallar talentos. Tu celo bien merece que se haga un milagro: no está en nuestras manos hacer milagros, pero sí te aseguramos que ocurrirá algo milagroso...” (p. 246).* Se refería al personaje del fantasma representado misteriosamente por un aun más misterioso actor, cuya identidad se oculta, y que sólo podrá conocer Wilhelm en el castillo de Lotario. Primer indicio también de la tuición que ocultos tutores tienen sobre el joven protagonista.

La visión de Wilhelm se polariza con la de los demás actores y su pertenencia auténtica a la compañía empieza a parecerle falsa:

“¡Destruye usted todas mis ilusiones! —exclamó Aurelia—.

¡Fuera su grueso Hamlet! ¡No me gusta su príncipe tan bien cebado! ¡Engañenos usted, dénos otro distinto, con tal que nos encante, nos conmueva! Más que acomodarnos a la idea del autor, preferimos nuestro gusto y pedimos una satisfacción que sea homogénea con nuestros sentimientos” (p. 248).

Ha transcurrido un tiempo, y la idea del teatro, como ventana especular a la vida hace imposible su carrera de actor. Wilhelm abandona la compañía para cumplir el último deseo de Aurelia-actriz: exigir una reparación amorosa que lo llevará al castillo de Lotario, especie de lugar sagrado en el que terminará por producirse el develamiento de toda incógnita y la identificación de los personajes cuyo conocimiento era, de parte de Wilhelm, impactante, pero fugaz y misterioso. Este abandono no podía ser circunstancial sino definitivo: el teatro de los comediantes no es lugar para ver la vida. Wilhelm se encuentra con Jarno, quien dice: *“veo, adivino que en su vida se han operado cambios de importancia, ¿persiste en su antiguo empeño de obtener resultados buenos de una cuadrilla de cómicos de la legua?*

Si grande fue mi pecado no ha sido menor la penitencia —contestó Wilhelm—. No me recuerde de dónde vengo, ni me pregunte adónde voy. Mucho se habla del teatro, pero a fe que quién en él no ha vivido no puede formarse idea exacta de lo que en él pasa... (p. 342). Prosigue en este tono y jaez hablando Wilhelm, pero es interrumpido por Jarno, quien enuncia la vieja experiencia del protagonista. Dice: *“¿Sabe usted que lo que acaba de descubrir no es el teatro? Sin quererlo tal vez, ha retratado usted el mundo”*. Replicó Wilhelm: *“Deja usted demasiado clara su misantropía al pretender que tales vicios son universales. Y usted demuestra la ignorancia en que está con respecto a lo que pasa en el mundo al cargar esos fenómenos a la cuenta del teatro”*... Jarno concluye: *“Perdono a los comediantes los vicios del hombre, pero nunca al hombre los vicios del comediante”* (p. 343).

Finalmente, el protagonista traspasa el escenario del teatro-mundo y se instala en el castillo de Lotario donde hallará satisfacción a sus muchas búsquedas: sabrá de la muerte de Mariana, hallará el amor más perfecto en quien más virtudes tiene para ello, Natalia (la amazona-hada de su primer encuentro), se reconcilia con los suyos... Le escribe a Werner, su amigo de infancia: *“Abandono el teatro y me acerco a los hombres cuyo trato despertará en mí una actividad pura y eficaz”*.

Al joven Wilhelm, la realidad se le muestra en un juego de espejos, como en el teatro, pero cuando corta toda vinculación con la escena se le produce el develamiento. Es oportuno recordar que en los motivos o situaciones típicas del mundo imaginario de esta novela, son los personajes el rasgo marcado; son ellos los portadores del sentido del mundo y sus declaraciones y relatos se constituyen en soportes de las matrices que hemos propuesto.

Werner, Teresa y, en alguna medida, Jarno, son fuertes, equilibrados, se mueven con seguridad en el mundo, tanto respecto de la naturaleza cuanto respecto de los hombres, encarnan el sentido práctico y las virtudes de la moral natural. De estos tres personajes, es Teresa el de más altos perfiles.

Wilhelm conoce a esta joven en su viaje al castillo. Ex novia de Lotario, tiene la belleza sólida y clara de quien se sabe estar en consonancia con el orden natural. Ella administra, organiza y decide con el mejor de los sentidos, ora sus predios (el medio

natural), ora su relación con los demás; se hace centro de su medio social; sabe hacer que cómodamente el campo le rinda los mejores frutos en el tiempo debido; impone el orden al descubrirlo implícito en la naturaleza. Relata la propia Teresa (quien es buscada por sus amigos como auxilio frente a la gran dificultad con que se manejan ante el medio natural), a Wilhelm, su historia personal. Dice: *“El servicio más precioso que prestaba yo a mi bienhechora era poner orden en la explotación de sus vastos bosques. Sus ricos dominios, cuyo valor aumentaba a diario el tiempo y las circunstancias, estaban abandonados por desgracia a la rutina; en sus trabajos de explotación no existía ni plan determinado ni organización de ningún género y, como consecuencia, las malversaciones no tenían límite. Después de haber hecho trabajos muy dispendiosos en varios bosques, resultó que únicamente las copas de los árboles más viejos se alzaban en la misma altura...”* (p. 359).

Frente a los hombres, Teresa impone su modalidad de vida, que podríamos enunciar como el desarrollo de la razón natural en el espíritu humano, modalidad de la cual Wilhelm desprende el principio del carácter perfecto, divino, de lo natural. No se trata de una deificación de la naturaleza, sino de percibir el poder divino en ella, modulándola.

La fatalidad (romántica) impide su matrimonio con Lotario. Relata Teresa: *“Corrí a mi habitación, abrí una gaveta en presencia de Lotario, y no bien hirió su mirada un medallón con un retrato de mujer, lo tomó, miró un momento y me dijo con vivacidad: ¿A quién representa este retrato? Es el retrato de mi madre, contesté. —Hubiese jurado que era el de una dama de Saint-Alban, a quien conocí hace algunos años en Suiza. —Y lo es, sí: es la misma, contesté sonriendo—. Ya ves cómo has conocido a tu suegra cuando menos lo esperabas. Saint-Alban es el apellido novelesco que adopta mi madre en sus viajes... —¡Soy el más desventurado de los hombres! —gritó arrojando el medallón!... No he vuelto a verle”* (p. 362).

Sin embargo, el hado funesto, en la experiencia de Teresa, sólo existe para ser vencido por el espíritu:

—*“Vamos —dijo Teresa—. Volvamos a ocupar nuestro puesto en el mundo”* (p. 363).

El narrador básico confirma la excepcional condición del alma de Teresa, como la razón natural. Dice: *“Wilhelm encontró siempre igual a Teresa durante los días que pasó en su casa. Aquélla le refirió con gran lujo de detalles el resto de la historia de su vida; su memoria conservaba el recuerdo de los días y de las horas, los nombres de las personas y de los lugares..., etc.* (p. 364).

Wilhelm se siente atraído por el carácter de Teresa y lo que éste representa: una alternativa diferente para contemplar la vida y vivir consecuentemente frente a la vida especular que él escogiera. Cree hallar en Teresa la más adecuada posibilidad de hacer fructuoso el amor, sentimiento que considera necesario establecer conformado con la experiencia de la paternidad y el conocimiento del mundo de la joven. En consecuencia, Wilhelm experimenta un profundo cambio. Dice el narrador: *“Ya no veía el mundo como un ave de paso, ya un edificio le parecía algo más que cuna de verdor que se marchita y pierde antes de abandonarla. Cuántas empresas deseaba llevar a cabo...”* *“En este sentido su aprendizaje podía darse por terminado, porque había adquirido juntamente con los sentimientos de un padre, las virtudes todas de un ciudadano. De ello él tenía conciencia clara y su alegría era inmensa”* (p. 397).

Decía Wilhelm: —*“¡Rigores de la escuela, cuán inútiles sois! El tiempo se encarga de moldearnos, de hacernos tal como debemos ser. Extravagantes pretensiones las de la sociedad civil, que comienza por turbarnos y extraviarnos para exigirnos luego lo que no nos exige la naturaleza!”*

(p. 397). Sin embargo, la circunstancia más patética de toda la novela provoca en el protagonista una nueva expectativa de ver el mundo: la muerte de la pequeña Mignon, ante la llegada de Teresa.

En efecto, una serie de personajes ligados por grandes afectos a Wilhelm viven de manera muy diversa en el mundo: el arpista (Agustín), con rasgos de Fausto enloquecido pero de radiante lucidez desarticulada; Mignon, la pequeña saltimbanqui, cambiante como Proteo, a quien Wilhelm conoció viviendo con los comediantes y que resultara, al igual que el arpista, de estirpe noble y alta cuna. Con ella funda Wilhelm una entrañable relación, la adopta...; pero la extraña criatura que es hija y al mismo tiempo ángel protector, consigue saber mágicamente de su amado-amigo-padre lo que éste aún no averigua. Mignon alcanza el destino de su vuelo: enferma de amor. El mundo alcanza en ella un carácter de *realidad para ser trascendida*; los frecuentes abandonos de Wilhelm afirman en ella la vocación del vuelo, y el mundo articulado en su espíritu le permite a él visualizar la presencia de otra dimensión de la vida: el destino, voluntad suprema que reside en el propio espíritu de la persona. Ilustremos con un singular pasaje del relato. Al saber Wilhelm la identidad del niño Félix, su hijo, se produce la siguiente escena:

—*Tiempo hace que lo conozco y nada he dicho* —respondió la niña.

—*¡Será posible!* —exclamó la vieja.

—*¿Y cómo lo ha sabido?* —preguntó Wilhelm.

—*Me lo dijo el espíritu.*

—*¿Dónde? ¿Cómo?*

—*En la cueva. Cuando el viejo desenvainó el cuchillo, gritaron en mi oído: "Llama a su padre", y yo pensé en ti.*

—*Pero ¿quién te gritó al oído esas palabras?*

—*No lo sé... el corazón... la cabeza, yo estaba angustiada; temblaba, rezaba, oí el grito y comprendí* (p. 375).

El arpista y Mignon se expresan poéticamente; sus baladas son de carácter profético (uso el término en su sentido básico, Heb. nabi' roe'h=el que ve), que despiertan en Wilhelm el recuerdo de algunos fenómenos de su espíritu que no tienen lugar en el mundo natural de Teresa: hay sueños y premoniciones que le hablan de otra dimensión de lo real.

El narrador observa conmovido la transformación de este ser humano extraordinario en un ángel débil y herido, o tal vez una virgen desfalleciente: "*Mignon, vestida de blanco con el cabello en parte flotante y en parte trenzado, esperaba sentada. Tenía a Félix entre sus rodillas y le estrechaba contra su corazón. Ella parecía un espíritu separado del cuerpo; Félix, la encarnación de la vida. Hubiérase dicho al verles que eran el cielo y la tierra confundidos en estrecho abrazo*" (p. 416).

Pero Mignon muere (su corazón se detuvo) justo al cumplir su última misión angélica (de enviada): avisa a Wilhelm que ha llegado Teresa (recordemos lo que esta última representa) y desfallece a sus pies.

Wilhelm experimenta una profunda desolación y busca refugio en Teresa: la revelación del mundo en Mignon aparece desplazada por la revelación del mundo en Teresa; dos diferentes órdenes se excluyen recíprocamente.

Sin embargo, Wilhelm reposará definitivamente en Natalia, cuyo mundo aparece

regido por la tercera matriz enunciada (el mundo se constituye en el espíritu de cada cual, pero no idealmente sino virtuosamente, como operación moral).

Sólo en ella es posible la plenitud de la vida en el mundo mediante el amor satisfecho.

El sabio Jarno ha dicho: "*Teresa viste a sus discípulas, Natalia forma a las suyas*" (p. 420). "*En vez de fe, Teresa tiene inteligencia; en vez de esperanza, confianza; en vez de caridad, constancia*", refiriéndose a las tres virtudes teologales básicas del cristianismo.

La propia Teresa le escribe a Natalia: "*Te confesaré que antes de conocerte, en el mundo no encontraba yo nada superior a la razón y a la prudencia: me has convencido, subyugado y cedo de buen grado el paso a tu alma noble y elevada*" (p. 421). La revelación del mundo en Teresa cede ante la revelación del mundo en Natalia.

El narrador advierte una profunda semejanza entre estos dos personajes, Wilhelm y Natalia, que habrán de ser pareja. Esta hermana de Lotario es, a los ojos del protagonista, la sacerdotisa del templo en el cual se guardan las claves del mundo. Wilhelm ha llegado al lugar de la gran revelación. Se da cuenta de que dos personajes, a quienes conoció fugazmente, pero que dejaron honda huella en su memoria, han actuado como 'enviados', mensajeros de ese templo tutelar (castillo de Lotario) del alma de Wilhelm, en el cual residen. Se permite al joven protagonista el acceso al misterioso recinto y en él recibe, maravillado, un rollo de libro, que estaba guardado en la torre y que contenía, uno por uno, los hitos más sorprendentes de la vida de Wilhelm: se trata de los Años de Aprendizaje, especie de eco del Libro de Memoria de que habla la Biblia, que está junto al Libro de la Vida, en la escena del gran juicio de Dios.

Wilhelm comprende que su vida ha sido escrita, pero no determinada. Dice:

—"*¡Conque me encuentro en el castillo de aquel tío venerable! —exclamó—. Esto no es castillo, es un templo, cuya sacerdotisa, cuyo genio es usted! (Natalia) ¡Toda mi vida me acordaré de la impresión que recibí ayer noche cuando, al entrar, me encontré frente a las obras de arte entre las cuales se deslizó mi infancia! Me acordaré de las estatuas compasivas del lied de Mignon, pero estas estatuas no lloraban sobre mí, aunque es cierto que me contemplaban con grave expresión y me obligaban a retroceder sin transición a la época de mis años primeros. Aquí encuentro ese antiguo tesoro de mi familia, estos objetos que fueron la delicia de mi abuelo, en medio de tantas obras de arte; y yo, que fui el favorito de aquel anciano excelente, yo, el indigno, también me encuentro aquí, Dios mío! Y en qué circunstancias!*" (p. 411).

Wilhelm comprende que hay una manera en que el hado y el control de la razón se integran: es en la Providencia divina. Este hecho conlleva una conclusión definitiva, en la que el hallazgo del mundo implica la perfección del carácter: "*Me recuerdas a Saúl, hijo de Kis, que salió en busca de los asnos de su padre y encontró un reino*" —le dice Federico.

—"*Desconozco el valor que pueda tener un reino —contestó Wilhelm—; pero sé que he obtenido una dicha que no merezco y que todos los reinos y tesoros del mundo no podrían reemplazar*". De esta manera termina la historia relatada.

Recordemos que esta novela resulta compuesta como la exposición de un acto poético: el narrador contempla el ciclo vital de Wilhelm Meister y, con sutil intervención, hace al lector su cómplice; pero el espectáculo observado es el del protagonista, quien recibe a su vez por el lenguaje, como vínculo eficiente, el espectáculo del mundo especulado en las vidas de aquéllos a quienes va conociendo y que lo hacen receptor atento, espíritu dispuesto a ser moldeado. En consecuencia, la imagen del mundo —imago mundi— sólo se constituye poéticamente en la percepción del receptor.

De esta forma se despliega la cuarta matriz temática enunciada, que resulta ser el punto de acceso de las demás matrices que derivan, cadencialmente degradadas, en esta última.

Se podría decir, con una variación del tópico enunciado por Hölderlin: Der Werdegang des menschlichen Lebens vollzieht sich auf dichterischer Art im Weltall!