

## MOTIVACION DRAMATICA DE UNA NOVELA: *HAMLET EN WILHELM MEISTER*

por José Emilio Osses

LA RELACIÓN que es posible establecer entre *Hamlet* y algunas otras tragedias de Shakespeare, con obras de Goethe como *Fausto*, *Egmont* o *Torquato Tasso*, ha sido universalmente tratada en Literatura Comparada y Germanística. Así es como paralelos entre Ofelia y Margarita, por ejemplo, constituyen recursos desde los que se parte con frecuencia, o a los que se alude con facilidad, en relación a cualquier circunstancia afín, dado que la investigación literaria ha comprobado y establecido la importantísima conexión entre la obra shakesperiana y la goethiana.

La trágica historia de *Hamlet, Príncipe de Dinamarca* representa, entonces, un factor de marcada importancia para tales apreciaciones. El presente trabajo, sin embargo, se propone estudiar un área más restringida de la referida conexión, aunque trata de algo también abordado con frecuencia, por su calidad de ineludible: se refiere a la presencia de *Hamlet* en *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, un hecho del cual derivará la posibilidad de acercamiento más directo entre las figuras máximas de la Literatura Alemana y de la Literatura Inglesa<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>Esta ineludible aproximación Goethe-Shakespeare y Wilhelm Meister-Hamlet se encuentra, efectivamente, tratada ya en críticas como las de A. W. Schlegel, "Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters" (*Sprache und Poetik*, Stuttgart, 1962), pp. 88-122 y Friedrich Schlegel, "Über Goethes Meister" (*Kritische Schriften*, 2ª ed. ampliada, Munich, 1964), pp. 452-472. El área más restringida a que se alude también tiene en cuenta las obras de F. Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist* (Munich/Düsseldorf, 1959); B. v. Wiese, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, 5ª. ed. (Hamburgo, 1961); R. A. Schröder, "Goethe und Shakespeare" (*Aufsätze und Reden*, t. I., Berlín/Francfort, 1952); W. Muschg, "Deutschland ist Hamlet" (*Studien zur tragischen Literaturgeschichte*. Berna/Munich, 1965). Interpretaciones de Goethe en su esencia, importantes para el objetivo de este trabajo, han sido: F. J. v. Rintelen, *Der Rang des Geistes Goethes Weltverständnis* (Tubinga, 1955) y E. Staiger, *Goethe*, 3 vols. (Zürich 1957, 1956, 1959). En lo que respecta a bibliografías en relación con el tema, véase: vol. 7 de la "Hamburger Ausgabe"; H. E. Hass, *Goethe: Wil-*

Conviene evocar opiniones como la de un clásico de la crítica literaria alemana, August Wilhelm Schlegel, sobre la extraordinaria penetración revelada por Wilhelm Meister para entender el todo de la tragedia de Hamlet<sup>2</sup>, y tener en cuenta a la crítica y a la investigación contemporáneas, entre las cuales, para citar un ejemplo, la de Rudolf Alexander Schröder sostiene que quizá nunca se haya escrito sobre *Hamlet* en forma "más amplia, penetrante, ni con tanta sencillez", como en el Libro Cuarto de *Los años de aprendizaje*<sup>3</sup>.

Ello constituye uno de los aspectos que habremos de comprobar más adelante. De todos modos vale advertir, aun cuando el tema haya sido enunciado, que no es específicamente el análisis de la interpretación hecha por Goethe sobre *Hamlet* en el *Wilhelm Meister* el propósito seguido. Se tratará de abordar la función que cumple la tragedia *Hamlet* en esta novela, de contemplar el papel que le cabe como fuente motivadora para el autor y para el héroe, de las consecuencias que de tal motivación se desprenden para el proceso creativo del *Wilhelm Meister* y la imagen del hombre y del mundo que proyecta.

### I. GOETHE Y SHAKESPEARE

¿De qué modo se revela el acercamiento de Goethe a Shakespeare? La mejor respuesta se obtiene examinando las obras que escribió sobre él, lo cual contribuirá a aclarar conceptos para entender el papel que desempeña *Hamlet* mismo.

Goethe escribió sobre Shakespeare *Zum Shakespeares Tag* y *Shakespeare und kein Ende*; Shakespeare aparece también en *Poesía y Verdad*, en *La misión teatral de Wilhelm Meister* y en *Los años de aprendizaje*. Pero las dos primeras publicaciones, aunque se refieren expresamente a él, están lejos de tener en sus manos esa llave que opera en *Poesía y Verdad* y en *Wilhelm Meister*, ya que desde la autobiografía de Goethe y desde *Los años de aprendizaje* hay, en cambio, margen a entender lo que el maestro de la tragedia significó para Goethe, con respecto a la novela de formación que constituye su vida y lo que ella contiene de fantasía creadora de artista y verdad de hombre. Te-

---

helm Meisters Lehrjahre", en B. v. Wiese (ed.), *Der deutsche Roman I* (Düsseldorf, 1963); L. M. Price, *English Literature in Germany* (Berkeley/Los Angeles, 1953).

<sup>2</sup>Cf. ob. cit. en nota anterior.

<sup>3</sup>Ver ob. cit., nota 1.

niendo en cuenta lo que se propone este trabajo, lo anterior debe valer a modo de postulado básico, el que se irá comprobando a través de diversos hechos.

*Zum Shakespeares Tag* ("En el día de Shakespeare") contiene lo que podría definirse como una declaración abierta de Goethe sobre su incondicional admiración a Shakespeare. Es algo expresado en forma subjetiva y acusa la reconocida deuda de un espíritu para con otro. Se diferencia, entonces, de lo que escribiera Herder sobre Shakespeare, un importante ensayo redactado entre 1771 y 1773, publicado con otros ensayos en *Von deutscher Art und Kunst*, donde se destacan con objetividad las virtudes creadoras del genio. Según Friedrich Gundolf, en su obra *Shakespeare und der deutsche Geist* ("Shakespeare y el espíritu alemán"), el mérito de *Zum Shakespeares Tag* residiría justamente en el hecho de ser el primer documento que acusa una auténtica acogida de Shakespeare en el espíritu alemán, puesto que señala una *influencia* y no sólo el conocimiento de magníficas cualidades dramáticas o la adopción de recursos. Ello es una consecuencia que, según el mismo Gundolf, deriva de la naturaleza de Goethe, quien demuestra recibo de algo, en virtud de reacciones de su propio ser, de alteraciones o modificaciones en su espíritu. El término "subjetivo", por lo tanto, que se usó para calificar el primer escrito de Goethe sobre Shakespeare, debe entenderse sin olvidar la última aseveración. De acuerdo a esto, lo que debe interesar es que Shakespeare conmovió el espíritu de Goethe y lo impulsó en su labor de poeta, consecuencia explicable, dada su cualidad receptiva. Esta, "no menos universal que la de Herder", sostiene Gundolf, "no es búsqueda tras algo en lo que pudiese ejercitar su entendimiento [...], sino tras material sobre el que pudiese construir"<sup>4</sup>.

Se ha mencionado la receptividad de Goethe y las posibilidades de su creatividad ante un material, junto a los manifiestos de admiración por un genio artístico; mas todo ello se comprueba sólo contemplando estos hechos desde una perspectiva más íntimamente goethiana. "Pues sería decididamente erróneo", —es Gundolf, una vez más— "afirmar que él [Goethe] hubiese elegido sus problemas a imitación de Shakespeare —los problemas eran los suyos propios y símbolos de sus vivencias: los del demoníaco joven dotado de poder extraordinario, al cual todo le era demasiado estrecho, el que debido a su libertad estaba amenazado de entrar en conflicto trágico con la totalidad. No por leer a Shakespeare vivió Goethe tales conflictos [...] y trató

<sup>4</sup>F. Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist*, p. 197.

de llevarlos al drama; sino porque se vivía a sí mismo en ellos, los penetraba en Shakespeare”<sup>5</sup>.

Aquel joven se había llamado Werther en una época temprana de Goethe, y había nacido del autor mismo, de su vida. Así concebido fue vertido en la creación novelesca: la pasión de Goethe joven había tomado cuerpo en *Los sufrimientos del joven Werther*, obra que constituye un antecedente indispensable para comprender la proximidad entre ambos poetas.

En efecto, *Los sufrimientos del joven Werther* presentan a un personaje que es goethiano por excelencia y que permite adelantar un paralelo con el príncipe Hamlet. En ambos héroes se da lo trágico por el hecho de que ellos son legítimos, y son tales, por su existencia, por la confirmación que hacen de ella. Su choque con el mundo en que viven, empero, no es lo primordial. En cuanto a esto, Gundolf afirma categóricamente que *Hamlet* es la primera obra en la cual “el individuo, como su propio contenido, su propio sentido y su propio destino, enfrenta al mundo”<sup>6</sup>. La proximidad entre Werther y Hamlet se fundamenta en la esencia de sus caracteres, por lo tanto. Porque un Hamlet “es devorado por su destino desde dentro” y “su muerte externa es [tan sólo] para el teatro”, para dar lugar a la consumación de la tragedia sobre el escenario<sup>7</sup>. Asimismo, el *Werther* es más que una historia de amor: “El amor es para él sólo origen y símbolo, tal como para Hamlet es la venganza”<sup>8</sup>. Ambos héroes caen; sufren la tragedia no por las obligaciones que debían enfrentar, sino porque sus espíritus eran la razón impostergable, y porque se mantienen fieles a la ética de su ser, que se manifiesta a través de la pasión. El problema de Hamlet no es el enfrentamiento de un carácter con el medio, sino el del espíritu que se mantiene inflexible en lo que es; y, del mismo modo, Werther no sufre una tragedia por la pasión que lo embarga a propósito de un amor: Werther se entrega a ese amor, pues de esta manera afirma su pasión, y con ello lo que es.

De los dramas de Goethe, tanto *Götz von Berlichingen* como *Egmont* y no menos *Torquato Tasso* se encuentran bajo influencia directa del teatro shakesperiano. El *Götz* revela mucho de la forma de Shakespeare y el *Tasso* contiene en la persona de su héroe la esencia de Hamlet. Suele afirmarse que entre *Fausto* y

<sup>5</sup>Op. cit., p. 201.

<sup>6</sup>Op. cit., p. 215.

<sup>7</sup>Op. cit., p. 216.

<sup>8</sup>Op. cit., p. 216.

*Hamlet* existen ciertos rasgos que los diferenciarían nítidamente. Ello es efectivo; pero, por supuesto, estas oposiciones se hacen visibles sólo después de haber establecido lo mucho en común que tienen ambas obras. En la interpretación de Friedrich Gundolf se llega incluso al terreno valorativo, cuando se insiste en la calidad más auténticamente dramática que posee *Hamlet*. Comienza Gundolf por afirmar que la tragedia, en el *Fausto*, residiría esencialmente en el ansia, en el ideal que no se logra; en tanto que Hamlet no abandona el plano de la realidad<sup>9</sup>. El hecho de buscar Fausto fuera de la creación literaria —en lo filosófico— la armonía<sup>10</sup>, le restaría la potencia que se supone en *Hamlet*, donde lo crucial se mantiene en la realidad poética. Todo esto es, hasta cierto punto discutible; pero es de nuestro interés, en primer lugar, el que una vez más nos veamos enfrentando aquellas esencias (las que se apreciara en aquellos dos personajes, Werther y Hamlet), que justifican el que se aproxime tanto a sus autores. Si se había comenzado por señalar esas manifestaciones de Goethe con respecto a su deuda para con Shakespeare, e insistido en el extraordinario parentesco entre Werther y Hamlet tenemos ahora que, a propósito de *Fausto*, Goethe aparece yendo más lejos que Shakespeare —afirmación que no aventura criterio valorativo alguno y que sólo atiende a que las rutas del primer entusiasmo, seguidas luego por aquella de la identificación, consiguen finalmente un estado que diferencia a ambos espíritus. Con lo cual se confirma desde otro ángulo la influencia y la asimilación de Shakespeare en Goethe. Pues mal se puede afirmar que uno supere o logre mejor lo del otro; tan sólo nos encontramos ante aquella realidad destacada: “La creación literaria de Goethe es una implacable búsqueda tras contenidos de vida, una lucha por formas de vida, un constante esfuerzo por la salvación —a quien siempre se esfuerza con trabajo/ podemos rescatar y redimir (Fausto II,5)—. Toda la acción de su vida es tendiente a una más amplia, pura, rica, que la que jamás poseyera”<sup>11</sup>. Y sucede que dentro de esa búsqueda había aparecido para Goethe la feliz circunstancia que le significó el estímulo de un aporte incalculable: el hecho de haber visto su propio espíritu en el de William Shakespeare.

*Shakespeare und kein Ende* va a ser la apreciación más concreta y objetiva que hace Goethe del trágico inglés. El espíritu de éste se halla ya asimilado por Goethe, pues Shakespeare ha-

<sup>9</sup>Op. cit., p. 217.

<sup>10</sup>Cf. op. cit., p. 218.

<sup>11</sup>Op. cit., p. 218.

bía sido para él una etapa, una situación temporal de su existencia. La conforman tres partes: datan de 1815 las dos primeras, "Shakespeare como Dichter por excelencia" y "Shakespeare comparado con los antiguos y los más modernos"; y de 1826 la tercera, "Shakespeare como dramaturgo". La primera parte, como insinúa su título, destaca la incursión de Shakespeare en el espíritu humano; la segunda enfatiza que no debe confundirse el interés suyo por el mundo real con los misterios a que recurre con frecuencia (esto implicaría una especie de advertencia formulada a los románticos); y la última contiene una tesis, según la cual Shakespeare no habría sido el dramaturgo ideal. Mejor dicho: Shakespeare coloca siempre "un concepto como centro y refiere a éste el mundo y el universo"<sup>12</sup>. Por objetivas que sean las observaciones de Goethe a este respecto, no es menos cierto que lo último vuelve a remitir sobre un punto que ambos poetas tienen en común: la imperiosa necesidad de trascender y superarse, ante todo con respecto al mundo y la naturaleza<sup>13</sup>. Que *Shakespeare und kein Ende* tenga carácter más objetivo es claro índice de la diferencia con que Goethe se aproximó al creador de *Hamlet*, desde la pasión y vehemencia del *Sturm und Drang*, hasta la apreciación crítica y evolucionada de su época de madurez. Shakespeare fue un valor para Goethe, no dejó de significarlo jamás y el hecho de sentirlo plenamente incorporado a su espíritu no involucra, como consecuencia, una postergación. En una conversación con Eckermann existe una frase reveladora de que él mismo se encontraba totalmente consciente de ello: "Yo les debo mucho a los griegos y a los franceses; estoy en infinitas deudas con Shakespeare, Sterne y Goldsmith. Sólo que con ello no están señaladas las fuentes de mi cultura; ello llevaría a lo interminable y tampoco tendría objeto. Lo más importante es que se posea un alma que ame lo verdadero y que lo aprehenda, allí donde lo encuentre"<sup>14</sup>.

Goethe amó lo verdadero y fue verdad, precisamente, lo que halló en Shakespeare. Encontrar ese valor implicaba el deber de conservarlo y crear desde él. A través del *Hamlet*, entonces, en forma análoga a lo que tuviera lugar en la vida de Goethe, se-

<sup>12</sup>Cf. J. W. Goethe, *Shakespeare und kein Ende*, Werke XII (Hamburger Ausgabe), p. 297.

<sup>13</sup>Apreciado de esta manera, la aseveración de Gundolf en cuanto a las diferencias entre *Fausto* y *Hamlet* no tendrían pruebas tan evidentes; antes bien quedaría abierta otra ruta hacia la aproximación.

<sup>14</sup>J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Ed. por Fritz Bergemann. (Wiesbaden, 1955), p. 281.

rá posible contemplar en *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, el impacto que provoca Shakespeare y la veneración que exalta en Wilhelm; la asimilación de una obra y el robustecimiento que le facilita, como también lo que demarcará la ruta de su formación.

## II. LA ACTITUD DRAMÁTICA DE HAMLET Y DE WILHELM MEISTER

Al revisar bibliografías de estudios y ensayos sobre *Los años de aprendizaje* y analizar los temas tratados en torno a esta obra, se comprueba que, desde diversos puntos de vista, un nutrido número de ellas demuestra analogía, proximidad o hasta dependencia con respecto al *Hamlet* de Shakespeare<sup>15</sup>. Para entender y justificar previamente tal relación, es necesario tener a la vista algunas características de la singular forma de esta tragedia; tras ello será posible hacer una proyección sobre el género épico en el *Wilhelm Meister* y se apreciará la importancia que en esta novela adquieren el drama, lo dramático y el espectáculo teatral.

El recurso denominado 'play within a play' o 'teatro en el teatro' en *Hamlet* es por demás conocido. La manera más fácil de apreciarlo es la que se da con toda claridad en el acto III, a través de la representación que tiene lugar ante la corte del rey Claudio. El príncipe Hamlet desempeña aquí varias funciones: es una especie de "coro" que va comentando la comedia representada; es el "corifeo" que estimula la acción; está situado entre los espectadores de la corte y la obra que se representa y a la vez se halla entre la obra de Shakespeare y nosotros —espectadores o lectores—. La importancia que reviste el play within a play se basa en motivos de mayor peso aún que en la estructura dramática que contiene otra a la vez, o en el comentario que sigue a ciertos hechos o es introductorio de escenas.

Pues sucede que el personaje Hamlet, su esencia, es un "actuar" de su persona, conscientemente impulsada por haberse percatado de que nada de la existencia humana tiene un sentido. Se debe a ello que su desempeño sea artificial o fingido a ojos de quienes le rodean, y resulte propio de un auténtico personaje de ficción; y a la misma razón se debe el que con tanta frecuencia haya sido definida la personalidad de este héroe co-

<sup>15</sup>Cf. referencias en nota 1.

mo “confusa”, “multivalente”, “indefinida”, o en términos similares.

Entre otros, Thomas Stearns Eliot opinó que *Hamlet* es una tragedia defectuosa (también verá defectos, aunque proyectados de otra manera, Wilhelm); no obstante, es imposible dejar de tener presente que Shakespeare hizo algo singular de esta pieza, en la cual, según destaca con énfasis Lionel Abel en *Metatheatre*, “por primera vez en la historia del drama, el problema del protagonista consiste en que posee conciencia de dramaturgo”<sup>16</sup>. Tal problema podría ser la clave para observar su desempeño. Es el hombre entregado en forma total y absoluta a la pasión del drama. Y es esta creación que de sí mismo va haciendo lo que trasciende la obra.

Hamlet, dado que es *personaje* dramático por excelencia —lo que se asocia a la cualidad dramática de la *persona* y su personalidad o carácter— es, en verdad, el auténtico motor de la tragedia. Su personalidad, vista por lo general como indefinida, es producto de la pasión que se va haciendo manifiesta a través de cada instante y a propósito de toda circunstancia. Pues él no deja una sola razón sin utilizar para relacionarla con su destino, y, valiéndose del genio de su ironía, origina, incluso, situaciones que van enriqueciendo de problemas el desarrollo de la obra. Lo que suele llamarse “dificultad de su carácter”, “ambivalencia” o “enigma” del mismo, no es sino el producto de una posición básica que no se desdobra, sino que se realiza con constancia y obstinación, volcándose plenamente ante cualquier particularidad que pueda surgir. Esto lo hace *personaje dramático* en sentido auténtico, y no simple “personaje de un drama”: el hecho de ir él creando e incrementando la tensión dramática y la angustia trágica; el que sea él el medio más cercano al autor —insinuando su presencia, por momentos— y que acuse a cada instante la actualidad de una creación dramática que está teniendo lugar.

La conexión que es posible establecer, desde este punto de vista, entre *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* y *Hamlet*, estriba en varios hechos, aunque en todos ellos hay un factor común: el teatro y Hamlet. Uno atañe al tema de esta novela de Goethe, pues Wilhelm es también un hombre con pasión por el teatro. Otro, que concuerda con la forma misma, dice relación de analogía con el “teatro en el teatro”, considerando que la narración del Wilhelm Meister guarda un motivo

<sup>16</sup>Cf. Lionel Abel, *Metatheatre: A. New View of Dramatic Form*. New York, 1963.

que es el impulso del héroe durante un período largo e importante en su camino: la *actitud dramática* frente a la vida, la fantasía creadora que irá reaccionando frente a las circunstancias, para, desde ellas y en virtud de los problemas que se vayan suscitando, proseguir la ruta de su existencia.

*Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* contiene ensayo y prueba. Lo anuncia el título de la obra, lo dice el género de novela que es —novela de formación—, lo ratifica la forma y recursos de que se sirve el autor. Ensayo y comentario ensayístico —de Wilhelm con respecto a *Hamlet* o del narrador en cuanto a lo que relata— están continuamente presentes.

Debido a que la forma novelesca a través del recurso ensayístico no se altera, éste aparece incluso como inherente a lo novelesco, lo que podría ser apreciado como un medio análogo al de Shakespeare en *Hamlet*, ya que éste exhibe el método de los comentarios sobre la acción dramática que tiene lugar. A propósito de esto podría surgir la pregunta de si no se enfrenta en *Wilhelm Meister* la novela en la novela; y, aunque podría resultar exagerado pensar en tal forma, de todos modos está claro que se presentan síntomas y recursos de algún modo aproximado. Así es como, a través de intervenciones directas del narrador —a veces con características que acusan una “intromisión del autor”—, de la interpretación que hace Wilhelm de *Hamlet*, de las modificaciones que pretende o desiste hacer a la traducción del original de Shakespeare, de los discutidos planes para representar la obra, la novela *Wilhelm Meisters Lehrjahre* acusa por instantes la presencia del proceso de creación novelesca dentro de la novela misma, ya que las reacciones de Wilhelm van teniendo lugar en virtud de tales estímulos, lo que, en consecuencia, imprime a la narración un impulso más, desde su interior. Se trata, en otras palabras, de la actualidad de una fuente de inspiración para el relato, dentro de la propia narración.

### III. VISIÓN DE HAMLET EN EL *WILHELM MEISTER*

Luego de examinar la relación entre Goethe y Shakespeare en general y la actitud dramática que se destaca en los personajes *Hamlet* y *Wilhelm Meister*, corresponde enfrentar el análisis directo de los aspectos mencionados, concentrado sobre las partes en que aparece la tragedia *Hamlet* como tema central para el héroe de la novela.

Jarno es el primer personaje que menciona a Wilhelm el nombre de Shakespeare, tras haber conversado brevemente en una oportunidad sobre Racine y Corneille. Como Wilhelm dice

no conocer al dramaturgo inglés y parece no interesarle, Jarno le insiste y lo aconseja, y hace mención de la "linterna mágica" que le abrirá un mundo nuevo:

*Pruebe de todas suertes, se lo aconsejo, que nunca perjudica ver lo extraño y desconocido con los propios ojos. Yo le prestaré un par de volúmenes. En nada puede emplear mejor sus ocios que en desligarse de todo lazo, y en llevar a la soledad de su vieja morada la linterna mágica que le pondrá de manifiesto un mundo nuevo. Locura es perder el tiempo vistiendo de hombres a los monos y enseñando a bailar a los perros. Una cosa le recomendaré, y es que no se fije en la forma: en cuanto al fondo, desde luego me atengo a su juicio<sup>17</sup>.*

Evidentemente, la señal de Jarno hacia el teatro de Shakespeare apunta hacia lo que pronto será motivo inspirador en la vida de Wilhelm, e incluso se adelanta a mencionar expresamente la conveniencia de que él abandone el teatro ("locura es perder el tiempo vistiendo de hombre a los monos y enseñando a bailar a los perros"). Por lo tanto, motivo inspirador como también la necesaria superación del mismo, aparecen ligados de inmediato, junto con la primera cita del nombre de Shakespeare en *Wilhelm Meister*.

Al proseguir el texto, aparecerá Wilhelm embebido en la lectura de Shakespeare, en una reacción que traduce la magia de una vivencia espiritual. Es un comentario en la narración, tras la que continúa el relato descriptivo de tal estado:

*Esto precisamente, sucedía a Wilhelm: sentía en su alma el despertar enérgico de mil sensaciones nuevas, de mil facultades de que jamás había tenido idea, y ni él quería salir de ese estado ni quería que nadie le arrancase de él, porque ni toleraba siquiera que vienesen a hablarle de lo que fuera sucedía<sup>18</sup>.*

Esto corrobora, desde *Wilhelm Meister*, aquello que Goethe

...<sup>17</sup>J. W. Goethe, *Wilhelm Meister*. Barcelona, 1966; p. 143. [En adelante se citará: WM.]. En cuanto a la frase "no se fije en la forma": es posible que aluda a la calidad de la traducción, que es la hecha por Wieland, según se sabe al comienzo del capítulo II del Libro Quinto (p. 241).

<sup>18</sup>WM, p. 147.

dijera exclamativamente en su discurso *Zum Shakespeares-Tag*: "La primera página que leí de él, me entregó a él para toda la vida".

Sin embargo, la felicidad del espíritu de Wilhelm no es un simple entusiasmo. Si bien está él poseído por la lectura de Shakespeare, no deja de estar consciente de esa dicha y de contemplarla con la serenidad que le permite apreciar verdades, las que pesan sobre la realidad de su existencia. Porque en esos dos volúmenes de Shakespeare que lee, Wilhelm se ha encontrado a sí mismo. Se lo expresa a Jarno en una conversación:

*No recuerdo que un libro, un hombre, una circunstancia cualquiera de la vida, haya producido en mí impresión tan intensa como la de esas obras preciosas, que hoy conozco merced a su bondad. ¡Si parecen la obra de un genio celestial que se ha dignado acercarse a los hombres para enseñarles de la manera más dulce a conocerse entre sí! No son poemas. Cree uno ver abierto ante sus ojos el libro inmenso del destino, a través del cual ruge el huracán de la vida más agitada volviendo violentamente las hojas. La fuerza y la ternura, la violencia y la calma de esas obras me han sorprendido de tal manera, y de tal manera me han puesto fuera de mí, que aquí me tiene usted esperando con impaciencia el momento en que me halle de nuevo en estado de continuar mi lectura.*

—*Quisiera poder revelarles lo que sucede en mí. En las obras de Shakespeare encuentro expuesta y desarrollada toda la presciencia del hombre y del destino que hasta el día de hoy he entrevisto y que, sin yo darme cuenta, me viene siguiendo desde mi juventud. Es sencillamente maravilloso: parece como si revelase los misterios, sin que por ello pueda decirse: ésta o aquella es la clave del enigma. Hombres de carne y hueso parecen sus hombres, y, sin embargo, no lo son. Sus creaciones misteriosas y complejas se mueven como relojes cuyas esferas y cajas fuesen de cristal: indican, según su destino sea, la continuación de las obras y se puede ver el engranaje y el resorte que produce el movimiento. La ojeada rápida que he echado por el mundo shakesperiano me excita más que nada a avanzar con paso rápido por el mundo real, a mezclarse al oleaje de los sucesos que van a inundarle,*

*abrigando la esperanza de beber algunos sorbos en el inmenso mar de la verdadera naturaleza, y verterlos seguidamente desde lo alto de la escena sobre mis sedientos compatriotas*<sup>19</sup>.

En realidad, han tenido lugar dos hechos: primero, Wilhelm ha encontrado caracteres suyos en Shakespeare; e inmediatamente después, ello adquiere contornos de impulso para su vida. Las notas de Friedrich Gundolf señaladas antes en el párrafo I, parecen conectarse con ambos puntos, toda vez que aquéllas destacaban el que Goethe hubiese encontrado en Shakespeare algo común a ambos y que era ésta la razón por la cual él había influido en su vida. Conviene recordar, por lo mismo, que esa influencia no supone ningún tono de imitación y, que si Shakespeare interesó a Goethe, fue debido a que éste descubrió en el primero los mismos problemas y realidades. En lo que respecta al hecho anotado en segundo lugar, se hace necesario reparar en que tal efecto de la lectura shakesperiana no incide sólo sobre la formación de hombre de teatro que fuera Wilhelm, sino que le significa impulso para su mundo verdadero. Si esto último aún se considerase sólo como proyectado sobre la misión de llevar el teatro al mundo, viene en seguida una afirmación de Jarno, quien una vez más predice en cuanto al destino de Wilhelm, al opinar que él no está hecho para una compañía de cómicos, y que tarde o temprano sus reales aptitudes lo inducirán a separarse de ella<sup>20</sup>. Porque, efectivamente, será fundamental en la formación de Wilhelm Meister el que al final abandone el teatro.

El capítulo III del Libro Cuarto contiene una parte del comentario sobre el carácter de Hamlet, hecho por Meister dirigiéndose a sus compañeros. Tal discurso refleja la ruta que sigue desde la identificación de Wilhelm con Hamlet, hasta la interpretación de éste en su bondad y finura, en el peso que asumen los *valores humanos* de lo bueno y lo bello, y en su ansia incontenible de justicia:

*Conocéis el incomparable Hamlet de Shakespeare, por la lectura que tanto placer os causó en el castillo. Había propósito decidido de representarla, y yo, sin saber qué hacía, me había encargado del papel de príncipe. Creía estudiarle bien aprendiendo de memoria*

<sup>19</sup>WM, pp. 152 s.

<sup>20</sup>Cf. WM, p. 153.

los pasajes principales, los monólogos y las situaciones donde la energía de alma, la elevación de pensamiento y la pasión se desbordan, donde el corazón conmovido se exhala en frases patéticas. Creía penetrarme del espíritu del papel abismándome en el piélago de una melancolía profunda, e intentando perseguir, bajo esta impresión, mi modelo, por entre el extraño laberinto de sus extravagancias e irregularidades. Así aprendía, así estudiaba, así imaginaba identificarme por completo con el héroe<sup>21</sup>.

La flor real, tan tierna y de tan noble raza, crecía bajo la influencia inmediata de la majestad: la idea del derecho y de la dignidad soberana, el sentimiento del bien y del mal, la conciencia de su elevado origen, desarrollábanse simultáneamente en su corazón. Era príncipe, y como tal, si deseaba reinar, era para que el hombre de bien gozara de la libertad de ser bueno. De exterior agradable, natural, delicado y corazón compasivo, estaba llamado a ser el modelo de la juventud y la delicia del mundo.

Su pasión dominante, su amor a Ofelia, no pasaba de ser un secreto presentimiento de otras necesidades más dulces; su gusto por los ejercicios caballerescos no era innato en él, puesto que necesitaba el acicate del elogio prodigado al rival para despertarlo. Como era puro, sabía apreciar la calma de que disfruta un corazón sincero cuando descansa en el seno de un amigo. Había llegado a apreciar y reconocer hasta cierto punto lo bueno y lo bello en las ciencias y en las artes; le repugnaba el mal gusto, y el odio no podía tener cabida en un alma tan delicada como la suya. Sin embargo, sabía despreciar a los cortesanos falsos y veleidosos, con quienes no transigía. De modales desembarazados, sencillez de carácter, no gustaba del ocio, pero tampoco le agradaba el trabajo. Parecía continuar en la corte la existencia poco laboriosa de

<sup>21</sup>Para conectarlo con la vida de Goethe, recuérdese que su labor en la corte de Weimar fue en gran parte relacionada con el teatro; pero que no habría afirmar —a pesar de su inclinación por esta actividad— que ello fuera algo a lo cual se entregó en forma absoluta, si se tiene en cuenta que tal inquietud no hizo sino originar uno de los capítulos que enriqueció su vida.

la Universidad. Olvidaba y perdonaba una ofensa, pero le era imposible transigir con quien traspasara los límites de lo justo, de lo bueno, de lo conveniente<sup>22</sup>.

Sigue, en el capítulo XIII del mismo Libro, una descripción interpretativa que obsesiona a Wilhelm:

*Imaginense ustedes, con toda la viveza de colorido que les sea posible... , a este joven, a este hijo de rey, pénétrense bien de su posición, y obsérvenle en el momento de aparecer ante sus ojos la sombra de su padre; sean sus compañeros la noche terrible en que se revela ante él el venerable fantasma. Se apodera de su alma un espanto indescriptible: dirige la palabra a la sombra, la ve que marcha, la sigue, la escucha. En sus oídos resuena la espantosa acusación lanzada contra su tío, juntamente con la invocación a la venganza y esta súplica apremiante: "¡Acuérdate de mí!"*

*¿Qué vemos cuando ha desaparecido el espectro? ¿Un joven héroe sediento de venganza? ¿Un príncipe legítimo que se considera feliz al sentir la obligación sagrada de derribar al usurpador de su corona? No; el estupor, la melancolía llenan el alma del infeliz desposeído; saborea hieles frente a los criminales que sonríen, juran olvidar al muerto, y termina con la siguiente queja significativa: "¡El tiempo quebró su cadena! ¡Desventurado de mí, que nací para soldarla de nuevo!"*

*En mi sentir, estas palabras encierran el secreto de toda la conducta de Hamlet, y no tengo duda de que Shakespeare intentó pintar lo que dejó dicho, esto es, una obligación grandísima impuesta a un alma que no cuenta con energías bastantes para cumplirla. Yo creo que esta intención informa la obra desde el principio al fin...*

*Un ser bello, puro, noble, profundamente moral, pero despojado de la fuerza material que forma al héroe, sucumbe bajo un peso que no puede soportar ni rechazar. Todos los dolores son para él sagrados, pero constituyen una carga excesivamente pesada, desproporcionada a su resistencia. Se le exige un imposible,*

<sup>22</sup>W.M., pp. 172 s.

*no en sí, pero imposible para quien debe realizarlo. ¡Cómo se mueve, cómo se agita, cómo se atormenta, avanza, retrocede, vuelve de nuevo sobre su objeto y acaba por perderlo de vista sin lograr jamás recobrar la calma!*<sup>23</sup>.

Lo que va destacado en el texto anterior es, sin duda, un categórico juicio interpretativo, con el cual coinciden más tarde —aun cuando no se basen en Goethe— diversos estudiosos de Shakespeare. Aquello de exigírsele a Hamlet un imposible, “no en sí, pero imposible para quien debe realizarlo”, representa el problema de Werther, quien no puede superar la imposibilidad de su amor, razón por la cual pretende encontrar en el suicidio la consumación de su bello ideal. Contemplado desde otro ángulo, Hamlet no contó con la integridad de un carácter, para superar ese trágico destino de vengar.

Son consideraciones que tienen una gran importancia, tanto para definir analogías, como para establecer paralelos de oposición con Wilhelm. Pues éste forma su carácter, madura su ser, y las pasiones a que se entrega —sean el arte, el amor o sus ideas— no acabarán como lo que se imponga en su vida y la “realice”, sino que contribuirán a ordenarla. No es que la pasión sea rechazada o se produzca su desplazamiento; ella es inevitable y necesaria, pero no se impondrá como en Werther o Hamlet, al extremo de concluir con la vida o, por lo menos, hacerla desgraciada. Se trata, en otros términos, de que la naturaleza es aceptada, siempre de un modo que contempla como impulsos ineludibles y dignos a sus manifestaciones, aunque jamás como determinantes que operan cual absolutos extratemporales.

Así, pues, Wilhelm Meister “superó” a Hamlet. Este personaje fue en su vida una inspiración —la suprema, junto a Mignon y otras vivencias—; mas no había encontrado en él sino una vía que utilizó para su formación, y que sólo le sirvió como tal, por el hecho de entregarse al *Hamlet*, pero sin perder la lucidez que le permitió interpretarlo, con respecto a sí mismo, en la categoría de valor parcial. De acuerdo a la idea de Goethe, no existe paradoja alguna en lo anterior —en lo de entregarse absolutamente a algo y, en virtud de ello, superarlo—; pues se trata, por último, de dar un sí a la tentación de existir, lo cual equivale en el fondo a hacer una afirmación de la naturaleza y de la vida. De haber predominado en Goethe los rasgos del román-

<sup>23</sup>WM, pp. 196 s.

tico, tal explicación no se entendería; pero sabemos que Werther acaba con su vida y que Goethe, en cambio, prosigue la suya, alimentado y enriquecido por la experiencia que le proporciona el éxtasis de una pasión sufrida en el camino hacia la constitución del hombre y del poeta clásico.

#### IV. DE LA PASIÓN DRAMÁTICA A LA ACCIÓN VITAL

“Existen límites del ser humano, de los que Goethe sabe, pero ante los cuales retrocede. Frente a la tragedia de Esquilo o ante el *Hamlet* se muestra con admiración y respeto, pero también con rechazo... El se libera de Shakespeare. El impide su acercamiento a las grandes figuras trágicas. Elude sus caminos. Sería erróneo decir que a Goethe le hubiese faltado el sentido de lo trágico. Por el contrario; pero se sentía quebrar, cuando se acercaba demasiado a ese límite. El sabe del abismo, pero no quiere fracasar, desea realización de la vida, desea el cosmos”<sup>24</sup>. En estas frases, Karl Jaspers se refiere explícitamente a Goethe, con alusiones a lo trágico, a Shakespeare y a Hamlet, pero destacando la necesidad de contacto con el mundo real que en él se impusiera. A continuación, examinaremos un fenómeno equivalente en la persona de Wilhelm Meister.

Cuando finalmente *La trágica historia de Hamlet, Príncipe de Dinamarca*, de William Shakespeare, es representada con Wilhelm como protagonista, tiene lugar una circunstancia que en la novela puede ser, a primera vista, una simple anécdota, pero que para nuestros propósitos de observar la presencia de esta obra en *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, como constante motivo, estímulo y también causa de la acción del héroe, reviste importancia. Se trata de la escena en que Hamlet enfrenta el espectro de su padre, en la cual Meister cree reconocer algún parecido con el suyo. La razón por la que nos importa es fácil de entender, ya que se insinúa un nuevo paralelo con respecto a las relaciones establecidas: Goethe se había visto a sí mismo en Shakespeare y en él se había descubierto Wilhelm; ahora, en un tercer plano, Wilhelm-actor confunde la realidad en la escena de una ficción dramática, cuya representación protagoniza:

*El espectro hizo una seña y el príncipe le siguió, en medio de los aplausos más ruidosos.*

*Varió la escena. Llegados Wilhelm y el espectro a la*

<sup>24</sup>Karl Jaspers, *Unsere Zukunft und Goethe*. Bremen, 1949, p. 18.

*plaza solitaria, el segundo se detuvo y giró tan brusca e inopinadamente, que Wilhelm creyó encontrarse a menor distancia suya de la conveniente. Espoleado por la curiosidad quiso mirar a través de las barras de la visera baja, mas sólo pudo distinguir dos ojos hundidos y una nariz afilada. Quedó inmóvil, contemplándole con temor, pero al oír salir del casco los primeros sonidos de una voz sonora, aunque un poco ronca, al oír pronunciar las palabras: "¡Soy el espectro de tu padre!", nuestro amigo retrocedió horrorizado. Todos creyeron reconocer aquella voz, en la que Wilhelm imaginó encontrar cierta analogía con la de su padre. Sus impresiones, sus reminiscencias singulares, el deseo de descubrir quién era ese personaje extraño juntamente con el temor de ofenderle, la inconveniencia de acercarse demasiado a él en aquella situación dramática, hacían que Wilhelm retrocediese sin cesar. Tantas veces cambió de postura durante el largo relato del espectro, tan irresoluto pareció y tan perplejo, tan atento y tan distraído a la vez, que su juego escénico excitó una admiración general sólo comparable al espanto causado por el espectro<sup>25</sup>.*

Lo anterior es un punto que cabe asociar con la actitud dramática de Hamlet y Wilhelm, ya aludida, aun cuando no se trate aquí del recurso del teatro dentro de la composición dramática, sino de una confusión que hace el héroe de la novela. Este error aporta otra ilustración sobre su persona, que en este momento se muestra más directamente ligada al compromiso de su vida que a su afición por el teatro.

Tal es la singularidad de Wilhelm Meister, héroe de una obra épica y su actitud dramática ante la vida: sobre esto debe centrarse la conclusión de nuestras observaciones, debido a que esa actitud redundante en una superación de ella misma, al entregarse Wilhelm al curso de la realidad de los hechos, en la parte final de la novela.

El recurso ensayístico permite a Goethe incluir lo que puede considerarse una verdadera tesis sobre la novela y el drama, constituyendo una breve, aunque profunda disertación sobre estos dos aspectos de la poética, en el capítulo IV del Libro Quinto:

<sup>25</sup>WM, pp. 260 s.

*La novela, como el drama, son espejo donde vemos reflejada la naturaleza y la acción humanas. Las diferencias entre uno y otro género no quedan circunscritas a la forma exterior respectiva, es decir, a que en el uno son los personajes los que hablan, y en el otro se narra habitualmente lo que los personajes hacen. Por desgracia, muchos dramas son sencillamente novelas dialogadas, tanto, que no sería imposible, ni mucho menos, convertir un drama en una colección de cartas.*

*En la novela deben estar representados los sentimientos y los hechos, en el drama los caracteres y la acción. La novela debe seguir una marcha lenta, los sentimientos de su protagonista deben dilatar, apelando a recursos ingeniosos, la marcha del conjunto hacia el desenlace. El drama, por el contrario, debe correr, y el carácter del personaje principal tender hacia el desenlace, buscando y encontrando sin tardanza los obstáculos. El protagonista de una novela debe ser tardo, o por lo menos, no activo en alto grado; al del drama se le exige efecto y acción [...] En el drama nada se modela sobre el héroe; al contrario, todo se resiste a aquél, y el héroe separa y barre los obstáculos que encuentra en su camino, o bien se somete a ellos.*

*Convinieron en que se puede conceder al azar su parte en la novela, a condición de que sepa plegarse y dejarse guiar por los sentimientos de los personajes, al paso que únicamente en el drama tiene cabida la fatalidad que arrastra a los hombres.*

---

*Las condiciones que acabamos de condensar condujeron a los interlocutores a tratar una vez más de su admirable Hamlet y de las singularidades de la obra de su nombre. El héroe, decían, no tiene en rigor más que sentimientos. Los sucesos le guían y arrastran, y por eso la obra presenta un desarrollo propio, hasta cierto punto, de la novela; mas como es la fatalidad la que dibuja el plan, como la obra nace de un acto terrible, resulta un drama eminentemente trágico....<sup>26</sup>.*

<sup>26</sup>WM, pp. 248 s.

Leemos la frase: "El drama... debe correr, y el carácter del personaje principal tender hacia el desenlace, buscando y encontrando sin tardanza los obstáculos". *Hamlet* carece de velocidad y el carácter del personaje principal no se dirige por vía directa al desenlace —y ésta es una de las razones que se aducen para señalar aquí el defecto de Shakespeare y concluir que *Hamlet* tiene más de novela que de pieza dramática. No es el momento, sin embargo, de someter a discusión la teoría crítica de Goethe sobre este punto; sólo recordemos lo sostenido con anterioridad respecto de la actitud dramática, que reside justo en la posición que se definió como de dramata en *Hamlet*, coincidiendo con que éste busca y encuentra los obstáculos, crea los conflictos, y que es ello lo que lo hace un personaje de auténtico estilo dramático. Pensemos a la vez en Wilhelm Meister, en su cualidad análoga de ir aceptando toda instancia de su existencia como una peripecia digna de ser vivida, lo que ilustra la tesis de que "se puede conceder al azar su parte en la novela, a condición de que sepa plegarse y dejarse guiar por los sentimientos de los personajes". De esta manera encontramos que un personaje de novela y otro de drama se conjugan, o pueden hacerlo, por lo menos, y no que sean necesariamente opuestos inconciliables. Como sea, téngase en cuenta que lo dramático de Wilhelm-personaje se dedujo también por analogía, según fue señalado, y es por razón de analogía con Hamlet, con lo que pretende ser, que en Wilhelm se buscó la cualidad de imprimir *tensión* a los detalles que vive.

En *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* se ha enfrentado una obra cuya motivación básica está en el drama y cuyo personaje principal demuestra por momentos un estilo de ese género. Lógicamente, la forma global es épica, siendo la personalidad dramática de Wilhelm la realidad representada por la ficción novelesca. No obstante, el argumento de dicha ficción novelesca denota una notable modificación hacia el final: la agilidad del espíritu de Wilhelm (que hemos llamado "dramática") aparece sometida —por proceso natural— a una disciplina de vida. De lo que resulta que la superación de su vivencia-Hamlet, de la afición por el teatro, acuse el que se imponga la conciencia de héroe sobre la de protagonista dramático.

Por otra parte: sentado el precedente de la relación entre el joven Werther y el carácter de Hamlet, adquiere sentido bien definido un acercamiento entre el *Werther* y el *Wilhelm Meister*, pues la diferencia que existe entre ambas novelas explica tanto la evolución trazada por ellas en la creación goe-

thiana, como también la diferencia de criterio asumida ante el *Hamlet*. Así es como, si bien esa "cercanía de esencias" de que se habló en cuanto a Werther y Hamlet, se mantiene en Wilhelm Meister, la reacción definitiva de este nuevo héroe va a ser la del Goethe más cercano a lo clásico. Pues al Hamlet y al Werther que enfrentan su destino y se arrojan a él, los aventaja Wilhelm desde su actitud que también enfrenta los designios y obedece a la naturaleza, pero en un tono más reflexivo, más maduro, mejor constituido.

El *Urfaust*, *Götz von Berlichingen*, *Egmont* y *Torquato Tasso* tienen dentro de los rasgos que les son comunes lo titánico. De alguna manera, también Werther es un ser humano que se cree un genio —su absolutismo para juzgar sobre sí mismo, el mundo y la vida lo revelan—, pero que sucumbe por atribuirse una potencia que en verdad no poseyó. Hamlet, a su vez, en aquella sed insaciable de justicia, dentro de su sensibilidad ante el deber, posee rasgos sublimes. Wilhelm Meister, por su parte, es el ser humano de virtudes extraordinarias, "genial"; su pasión es un arte (el teatro) y ése será el tema de sus años de formación: cómo se enriquece su espíritu artístico y su alma humana de un medio que acabará por no ser su destino definitivo. El teatro, Shakespeare, a quien tanto le debe, Hamlet, a quien interpreta y representa y quien él es, en gran parte, no se imponen, pero han hecho el aporte más fecundo a su formación. Es lo más destacado de esos años de aprendizaje de Meister el haber de algún modo "superado al genio" a través de la plenitud humana y es el ansia suma de Goethe: la naturaleza del ser. Así como *Poesía y Verdad* contiene ambas verdades en Goethe, puede decirse que la obra *Wilhelm Meister* es contenedora de la poesía y de la verdad de su héroe. Es una afirmación que se relaciona con la raíz de nuestro tema, ya que esa vida de Wilhelm, dado a Shakespeare y al teatro —una vida plena de arte— termina por inclinarse hacia lo que es verdad de la vida y a buscar en ella la realidad del ser.

Tampoco debe olvidarse que la novela tiene por telón de fondo el fenómeno del teatro en la sociedad. La universalmente socorrida reflexión de que la vida no es sino teatro o comedia, tendría aquí una vez más vigencia. Y este tema del teatro muestra en forma simbólica el intento ingenuo de Wilhelm de entregarse a él con optimismo, entrega de la que habrá de desistir una vez que se convenza de que tal vida es sólo aparente y que él no puede permanecer aferrado a ese ideal, sumergido y sin hacer distingo entre arte y realidad. En un comienzo, el héroe aparece desprovisto de conocimientos y ex-

perencia y el lector obtiene incluso informaciones sobre su niñez. En el transcurso de los hechos de este Bildungsroman afloran distintos elementos de la formación o cultura del ser humano: las relaciones entre los hombres (el yo y el tú); el amor familiar (los padres de Wilhelm y su hijo Félix); formas sociales dadas (burguesía, nobleza); nostalgia por lo inevitable e irreal (Mignon); y el contacto con el arte (el teatro, Shakespeare, Hamlet). Importa que aun a vista de los diversos elementos, sea este último factor el que se destaca como aquella "linterna mágica", que mencionara Jarno, pues es la vocación por el arte —aun cuando ella no se imponga definitivamente— lo que mejor orientará la evolución de la persona de Wilhelm Meister en una sociedad en la cual no calza con facilidad. Y como bien sabemos, es a raíz de la obra *Hamlet*, desde una vivencia directa de su personaje principal, de donde Wilhelm obtiene una experiencia trascendental: el aprender a contemplarse, que desembocará en una consideración de la vida en sí misma, como una tarea ineludible y hermosa.

"Abandono el teatro y me acerco a los hombres cuyo trato despertará en mí una actividad pura y eficaz"<sup>27</sup>, se ha dicho Wilhelm; pero veamos también en el texto la prueba concreta de que es el *Hamlet* lo que lo condujo a tal determinación.

Si se recuerda que durante la representación del *Hamlet* le parece a Wilhelm ver a su propio padre en el personaje de la Sombra, no extraña que se encuentre con ella durante el episodio de la Torre, que vale a modo de ceremonia de consagración de Wilhelm a la vida. Lo singular es que ahora la Sombra, que se aparece a Wilhelm Meister —ya no al Wilhelm-actor que representa a Hamlet—, le da consejos que se oponen a los que le diera su padre a Hamlet. En aquella oportunidad, la Sombra había requerido la venganza, lo cual equivalía a dedicar Hamlet su vida a realizar tal drama. Por cierto, la voluntad del padre de Wilhelm distaba mucho de identificarse con el gusto de su hijo por el arte teatral, y es por lo mismo que ante la vista del lector apareciera como inexplicable confusión aquella de Wilhelm sobre el escenario. Ahora, en el episodio de la Torre, tras haber escuchado Meister que "se ha salvado" y que "camina hacia el objeto, hacia el fin", aparece el rey de Dinamarca hablándole con estas palabras: "Soy el espectro de tu padre... Me alejo consolado de ti, porque la realidad supera mis esperanzas. Es imposible ganar las cumbres de las monta-

<sup>27</sup>WM, p. 388.

ñas escarpadas sin dar rodeos. Adiós: acuérdate de mí cuando saborees la dicha que te he deparado”<sup>28</sup>.

¿Qué debe desprenderse de lo anterior? Ante todo, que fue una figura de ficción lo que orientó a Wilhelm, que fue el teatro la cumbre escarpada que no pudo ganar, y que en ese intento que constituye “la dicha que te he deparado” se encuentra la raíz de la posición ahora adoptada.

Tras esto, Wilhelm vacila por un instante, pues no está seguro de que sea la voz de su padre la que ha escuchado. Pero a continuación la “Carta de Aprendizaje” le aclara mucho y le procura la seguridad de un juicio que atañe a la vida que hasta ahora había llevado y que ya está decidido a cambiar: “El arte es largo, la vida breve, el juicio penoso y la ocasión fugaz. Obrar es fácil, pensar difícil, obrar de conformidad con el pensamiento, más difícil todavía. Los principios son agradables, pero es preciso detenerse en el umbral”.. Este es el punto que la ruta de Meister había alcanzado; a estas alturas, entonces, correspondía enfrentar la vida, procedía *la acción*, el mismo principio que es impulso de Fausto y lo que finalmente justifica el que éste se salve: “Las palabras son buenas, pero no lo mejor, porque lo mejor no es posible traducirlo con palabras. El espíritu que ordena nuestros actos es nuestra herencia más preciosa: la acción no se comprende ni se reproduce sino por intervención del espíritu. La doctrina del verdadero artista revela el pensamiento del arte, porque, cuando faltan las palabras, habla la acción”<sup>29</sup>.

<sup>28</sup>WM, p. 391.

<sup>29</sup>WM, pp. 391 s.