

LO QUE ESCRIBEN “NUESTRAS AMIGAS”: UN ESTUDIO SOBRE LAS REFLEXIONES EN TORNO A LAS MUJERES AUTORAS EN EL EPISTOLARIO GOETHE- SCHILLER

WHAT “OUR FRIENDS” WRITE: A STUDY ON THE REFLECTIONS ON WOMEN AUTHORS IN THE GOETHE-SCHILLER EPISTOLARY

Jesica Daniela Lengua
Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional Arturo Jauretche
florencia.buret@gmail.com

∞ RESUMEN

∞ PALABRAS CLAVE

Epistolario Goethe/
Schiller

Literatura de autoras

Período artístico

Diletantismo

El presente trabajo se propone realizar una sistematización de las reflexiones sobre literatura y mujeres dispersas en el extenso epistolario intercambiado por Goethe y Schiller entre los años 1794-1805, en función de elucidar su concepción acerca de la literatura “femenina”. Se procurará determinar los vínculos que ambos poetas mantuvieron con autoras que desarrollaron su obra durante el “período artístico”. Asimismo, se indagará en la aparente contradicción que se desprende de las cartas intercambiadas entre los corresponsales que, por un lado, condenan las obras escritas por mujeres, catalogándolas como meros ejemplos del arte diletante, pero, por el otro, fomentan activamente la participación de escritoras en las diversas publicaciones que editaron, posicionándose como sus protectores y mentores.



∞ ABSTRACT

∞ KEYWORDS

Correspondence
Goethe/ Schiller

Women's Literature

Artistic Period

Dilettantism

The aim of this paper is to systematise the reflections on literature and women scattered in the extensive correspondence exchanged between Goethe and Schiller between 1794 and 1805, in order to elucidate their conception of "female" literature. We will try to determine the links that both poets maintained with women authors who developed their work during the "artistic period". It will also examine the apparent contradiction that emerges from the letters exchanged between the correspondents who, on the one hand, condemn the works written by women, classifying them as mere examples of dilettante art, but, on the other hand, actively encourage the participation of women writers in the various publications they edited, positioning themselves as their protectors and mentors.

Recibido: 13/09/2022
Aceptado: 14/11/2022

Me encantaría si realmente avanzaran nuestras mujeres, que tienen tan bello talento.
(Goethe, carta a Schiller del 20 de marzo de 1799)

Introducción

Durante las últimas décadas, los estudios vinculados a la literatura de autoras en la era de Goethe han atravesado un cambio de perspectiva. Los trabajos pioneros de las décadas del 80 y 90 (Becker Cantarino, Brinker Gabler) se dedicaron especialmente a recuperar autoras “olvidadas”, que habían quedado “a la sombra del Olimpo” (Goodman; Waldstein 1992) opacadas y relegadas a un segundo plano por los grandes autores de Weimar, pero nunca dejaron de concebir a las escritoras que circulaban “en la órbita de Goethe” como figuras subsidiarias, siempre sujetas a los mandatos de sus protectores literarios. En cambio, nuevas investigaciones sugieren una visión más optimista: Helen Fronius (2007) postula que, ya desde fines del siglo XVIII, un número significativo de mujeres alemanas pudieron desarrollar una carrera profesional en la escritura y se ocuparon activamente de gestionar sus publicaciones. Entretanto, Janet Besserer Holmgren (2008) rescata el destacado lugar que Schiller y Goethe concedieron a la literatura escrita por mujeres en las diversas publicaciones que editaron y señala que, lejos de silenciarlas, ambos desarrollaron un intercambio fluido con las autoras de su tiempo, que arrojó resultados fructíferos para ambas partes.

El vínculo entre los próceres de Weimar y sus contemporáneas queda registrado principalmente en las cartas que ambos intercambiaron entre los años 1794-1805. Este epistolario es un documento fundamental para conocer las impresiones de Goethe y Schiller sobre autoras y poetisas que escribían y publicaban en Alemania, su ponderación de la literatura escrita por mujeres y, asimismo, el particular modo en que estos aceptaron y trabajaron con contribuciones “femeninas” en numerosas oportunidades.

Inicialmente, este intercambio epistolar que se transformaría en la amistad más célebre en la historia de la literatura alemana surge a partir de un proyecto editorial: la fundación de la revista *Die Horen*. Schiller escribe a Goethe por primera vez el 13 de junio de 1794 para proponer su

incorporación al ambicioso emprendimiento estético literario en el que ya participaban Humboldt y Fichte, entre otros. No obstante, Schiller y Goethe continúan enviándose cartas incluso tras la disolución de la revista en 1797, incesantemente hasta la muerte del primero en 1805.

Dado que gran parte de las alusiones a la literatura femenina en el epistolario Goethe-Schiller se vinculan directamente con el trabajo de edición de *Die Horen* (y ocasionalmente con *Musen-Almanach*, publicada en el período 1796-1800), la revista ocupará una porción significativa de nuestro trabajo.

Esta publicación schilleriana también se ocupó de los debates sobre cuestiones de género: son de particular importancia los ensayos de Humboldt “*Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur*” [Sobre la diferencia de sexos y su influencia en la naturaleza orgánica] y “*Ueber die männliche und weibliche Form*” [Sobre la forma masculina y femenina]. Colaboraron con sus textos también Herder, August Schlegel, Kant y Klopstock, entre otros, transformando a *Die Horen* en uno de los órganos literarios más prestigiosos de la época (Besserer Holmgren 2008). En ese sentido, resulta llamativo que seis mujeres –Louise Brachmann, Friederike Brun, Amalie von Imhoff, Sophie Mereau, Elisa von der Recke y Karoline von Wolzogen– formaran parte de este círculo de elite, logrando que sus escritos fueran incluidos en el periódico de Schiller.

Sin embargo, las conversaciones entre Goethe y Schiller sobre la literatura de autoras no se limitan a la planificación de sus publicaciones. Podemos clasificar las referencias a autoras en el epistolario en otros cuatro grandes grupos que se añaden al armado de *Die Horen*: 1. reflexiones sobre sus propias lecturas y críticas de literatura escrita por mujeres, 2. comentarios anecdóticos sobre la vida personal o relatos de encuentros con algunas de las mujeres de la escena literaria, 3. discusiones acerca de la inclusión de obras dramáticas escritas por mujeres en la programación del teatro ducal de Weimar, dirigido por Goethe y, 4. de singular importancia son las consideraciones sobre la literatura femenina que surgen en el marco del debate sobre la cuestión del diletantismo.

Si bien existen estudios dedicados a analizar específicamente la participación de las mujeres en *Die Horen* (Schieth 1999; Besserer Holmgren 2008), y asimismo, bibliografía abocada al estudio de la concepción goetheana de la autora como diletante (Dietrick 2000; Fronius 2007), aún no se ha profundizado en la sistematización de las reflexiones sobre literatura y mujeres dispersas en el extenso epistolario entre Goethe y Schiller. En nuestro trabajo indagaremos especialmente en el modo en apariencia contradictorio con el que ambos se aproximaron a la literatura femenina (cf. Fronius 2008): por un lado, demostrando una actitud por momentos condenatoria respecto a los escritos de las mujeres, pero, por el otro, fomentando activamente la participación de estas en sus publicaciones y posicionándose como protectores y guías de diversas autoras. Nos proponemos demostrar que la concepción goetheana y schilleriana de la autoría femenina no se circunscribe meramente al rechazo y la condena ni esconde un afán de marginalización (Brinker Gabler), sino que, por el contrario, manifiesta una clara conciencia de la contundente presencia de las mujeres en el mercado literario.

Apartado I: la feminización de la escena literaria alemana

En su carta del 16 de diciembre de 1797, Goethe anuncia a Schiller que ha iniciado una etapa femenina en la revista *Die Horen*, refiriéndose a la multiplicación de contribuciones de autoras a incluir en los siguientes números. Lejos de condenar este cambio o contemplarlo con preocupación y recelo, Goethe se muestra en esta oportunidad proclive a la aceptación de estas colaboraciones como una oportunidad para revitalizar la revista, y la escena literaria en general: “Las Horas, según parece, entraron ahora en su período femenino; también es bueno, si tan sólo esto ayuda a sostener su vida literaria” (Goethe; Schiller 2014: 270). Son varios los comentarios de Goethe dentro de este epistolario en los que se evidencia una toma de conciencia respecto de la relevancia de las mujeres en el mercado literario, en tanto lectoras y en tanto escritoras, que impulsaría al autor del *Werther* a tomar en cuenta lo que ellas escribían, a considerar sus opiniones e incluso a intentar formarlas para participar, aunque sea de un modo parcial, en el terreno de la literatura.

El diagnóstico goetheano sobre el advenimiento de un período femenino en las letras alemanas no deja de ser acertado. A pesar de que la bibliografía suele calificar a las autoras de los siglos XVIII y XIX como *outsiders* (Whittle 2013) para destacar el confinamiento de la mujer alemana a lo doméstico durante la era de Goethe, lo cierto es que estas encontraron diversas maneras de insertarse en el mundo cultural y participar activamente en la escena literaria, según destaca Helen Fronius (2011), especialmente durante el período 1770-1820. Las mujeres escribieron algunos de los títulos más vendidos de entonces, entre ellos *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (Sophie von La Roche, 1771). Según los estudios de Susanne Kord (2003) más de 3900 autoras publicaron sus obras en los países de habla alemana entre 1700 y 1800; de acuerdo a sus cálculos hubo más de 315 dramaturgas que escribieron alrededor de 2000 obras teatrales en total. Entretanto, según los hallazgos de Helga Gallas y Anita Runge tan solo entre 1771 y 1810 salieron a la luz 396 libros de cuentos o novelas escritos por mujeres y, mientras algunas de ellas solo publicaron una vez, otras fueron autoras de más de una docena de libros y desarrollaron una carrera profesional: entre ellas, Johanna Isabella Eleonore von Wallenrodt, Therese Huber, Benedikte Naubert o la ya antes mencionada Sophie von La Roche. Desde esta perspectiva, metáforas como “a la sombra del Olimpo” (Goodman; Waldstein 1992) o la alusión a un “ingreso por la puerta de atrás” (Boetcher Joeres; Mayne 1986) resultan inexactas a la hora de describir la agencia de las mujeres autoras del período artístico.¹

Por supuesto, Goethe no fue el único de sus coetáneos en advertir esta repentina “explosión de mujeres literatas”, que además motivó la aparición de directoras de revistas propias (Sophie von La Roche, Therese Huber, Marianne Ehrmann, Sophie Mereau) e incluso el ascenso de algunas al mando de casas editoriales (Friederike Helene Unger). Prontamente, la “feminización de la cultura” suscitó recelos y suspicacias entre críticos e intelectuales que la consideraron una amenaza contra la división tradicional de géneros. Así, comienza una campaña de condena a esta manía que distraía a las mujeres de sus deberes “naturales” en el hogar. Generalmente, se acusaba a las “amazonas de la pluma” de abandonar las virtudes propias de la femineidad: la modestia, la

¹ No obstante, son escasas las obras escritas por mujeres de la era de Goethe que ingresan en el canon. Las explicaciones de esto son múltiples: algunos especialistas se refieren a las limitadas aspiraciones estéticas de muchas autoras de estos textos (mayormente novelas), que resultan interesantes para estudios sociológicos y de género pero carecen de valor en tanto obras de arte (Becker Cantarino 1987). Otros, aluden a políticas de exclusión abiertas por parte de las autoridades patriarcales de las instituciones literarias, especialmente a partir de 1830 (Frederiksen 1997).

sencillez, la pasividad (cf. Frederiksen 1997). Se propagan entonces textos programáticos (Brandes; Campe; Fichte; Humboldt) dedicados a denostar a la mujer erudita y a reafirmar la codificación de los roles de género a partir del concepto de *Bestimmung des Weibes* [destino de la esposa], que naturaliza la condición de la mujer como esposa y ama de casa como un mandato irrevocable y predeterminado.

Fronius (2007) encuentra en la literatura de Goethe y Schiller ecos de estos preconceptos. Por ejemplo, en *Hermann y Dorotea* (1797), Goethe define el rol y los deberes de una “buena mujer” y sugiere que “sólo sirviendo llega finalmente a dominar, a la merecida potestad que le corresponde en la casa” (cf. Goethe 2018: 260). Así, se proyecta un ideal de mujer caracterizado por el servilismo y la abnegación: el propósito de su existencia radica en otro, el hombre; el concepto de *Bestimmung* se materializa claramente en el poema goetheano.²

Entretanto, Schiller destina un poema, “Die berühmte Frau” (1788), específicamente a la denuncia de los peligros que acechan a la escritora. Escrito bajo la forma de la carta de un hombre que se arroga la voz de todos los maridos de mujeres literatas, el poema define la escritura femenina en términos de prostitución. La idea que subyace es que es peor compartir a la esposa con el público que con varios amantes. La mujer que escribe no solo perjudica su honor, sino también el de su marido. Finalmente el poema concluye con una seguidilla de descalificaciones que enfatizan el absurdo que subyace en la figura de la mujer autora:

Un espíritu fuerte en un cuerpo delicado,
Un hermafrodita entre hombre y mujer,
Igual de inhábil para gobernar y para amar.
Un niño con las armas de un gigante,
¡Un cruce entre un sabio y un mono!³

Cabe entonces preguntarse por qué, teniendo una imagen tan desfavorable de las mujeres autoras, Schiller y Goethe deciden incluir sus producciones literarias en las revistas que editan. Más aún, la mayoría de los aportes de mujeres a sus publicaciones no provienen de envíos espontáneos por parte de ellas, sino de respuestas a las convocatorias del propio Schiller (Schieth 1999).

Según algunos autores como Becker Cantarino (1984), esta aparente incongruencia responde a una estrategia comercial. El público de lectoras había aumentado exponencialmente desde principios de siglo XVIII y las mujeres, que demandaban una literatura trivial, eran un público muy lucrativo. El afán de Goethe y Schiller por captar esa audiencia femenina es manifiesto en el epistolario, ya sea valiéndose de su *Musen-Almanach* o interviniendo en

² Este esencialismo en el modelo burgués de distribución de géneros se vuelve progresivamente más restrictivo cuando a los factores espirituales y psicológicos que lo sustentaban se le suma la cuestión biológica, con el avance del cientificismo del siglo XIX. La rígida distribución binaria de géneros se hace manifiesta en el ensayo de Humboldt *Ueber den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur* publicado, justamente en *Die Horen*, en 1795. Para Humboldt las diferencias sexuales determinan la esencia de la naturaleza de cada género. Lo importante en relación con nuestro objeto es que, tras vincular la creación artística con la procreación biológica, se termina asociando a lo masculino con la energía creativa y el genio, y a lo femenino con la recepción pasiva, cercenando así las posibilidades de las mujeres como artistas.

³ Ein starker Geist in einem zarten Leib, / Ein Zwitter zwischen Mann und Weib, / Gleich ungeschickt zum Herrschen und zum Lieben. / Ein Kind mit eines Riesen Waffen / Ein Mittelding von Weisen und von Affen! [La traducción es nuestra].

publicaciones dedicadas específicamente a las lectoras como “Irene, revista para las hijas de Alemania”, dirigida por Gerhard A. von Halem.

Incluso *Die Horen*, que nace como un periódico de altas aspiraciones estéticas y filosóficas, termina siendo parte de esta estrategia. Según Besserer Holmgren (2008), tras la recepción negativa que la revista sufre por su alta complejidad y la consiguiente caída de las ventas, Schiller abre *Die Horen* a las autoras. Asimismo, L. Schieth (1999) sostiene que la inclusión de la literatura de mujeres es signo de la desesperación de Schiller por asegurarse material que lograra repercusiones de ventas. Schieth adjudica a estas “escritoras de escaso valor” el paulatino desprestigio de esta revista: su presencia sería la razón por la cual intelectuales como F. Schlegel se resisten a publicar allí.

El hecho de que la incorporación de las producciones de ciertas autoras a sus publicaciones perseguía algún tipo de finalidad comercial se podría ratificar por la pobre opinión sobre ellas que Schiller y Goethe dejan entrever en sus comentarios. Tal es el caso de Elise von Recke, condesa de Medem y escritora aficionada. El 15 de diciembre de 1797 Schiller notifica a Goethe acerca de la recepción de una obra teatral “de su propia invención” pero la descripción que hace del texto no resulta demasiado prometedora:

Elise von Recke me envió una obra teatral voluminosa de su propia invención y realización, con plenos poderes de tacharla y destruirla. Tengo que ver si puedo hacer uso de ella para las Horas. El contenido es, como imaginará, muy moral, y espero entonces que pueda pasar. Tengo que ocuparme de todos modos de las Horas. Y siempre da cierta satisfacción que personas tan morales se entreguen a herejes y librepensadores como nosotros rindiéndose incondicionalmente, en especial después del revuelo de los xenios (Goethe; Schiller 2014: 270).

En la cita anterior se vislumbran varias actitudes que luego son una constante en la recepción de la literatura femenina por parte de los dos autores de Weimar: en primer lugar, se percibe un tono de desestimación del material recibido, en el que suele mezclarse un dejo de ironía. Schiller refiere que la obra es “voluminosa” y su contenido “muy moral”. Además, se establece desde el inicio una asimetría, en la cual la autora queda por debajo del lector, que se adjudica el derecho de tachar y destruir el texto recibido.

La imagen de la escritura masculina sobreimprimiéndose y enmendando los errores de una escritura femenina que se presenta como torpe es significativa para comprender el estatus desigual con el que el discurso femenino se insertaba en el ámbito literario. También debe señalarse que en ningún momento Schiller otorga algún crédito a la obra a nivel estético ni la pondera como un hecho artístico. De sus palabras se desprende que más que pretensiones estéticas, la obra de von Recke perseguía un fin moralizante y didáctico, tal como solía esperarse de las obras escritas para mujeres.

En este aspecto, la opinión de Goethe sobre la audiencia femenina no difiere demasiado: el 14 de julio de 1798, discutiendo la obra de un joven poeta que le parece “hueco”, “prácticamente nulo”, el autor del *Wilhelm Meister* se pregunta si de todos modos no sería conveniente publicarlo en *Musen-Almanach* (orientada especialmente a las mujeres) porque: “el público, en especial el femenino, adora este tipo de recipientes huecos, para poder descargar en ellos su poco de corazón y de espíritu” (Goethe; Schiller 2014: 341). También esta breve sentencia de Goethe es por demás elocuente: reaparece la subestimación al público femenino, parecería ser que las mujeres solo leen buscando cierto tipo de identificación emocional, un

efecto catártico, pero no son capaces de elaborar ningún tipo de juicio estético y por eso no distinguen la “buena literatura” de la “mala”.

De todos modos, la crítica goetheana nunca llega a ser tan dura y escéptica como la de Schiller. En su carta del 17 de septiembre de 1800 este tilda de “miserables” a los escritos de las mujeres y se lamenta de que su reconocido y prestigioso editor, Cotta, publique ciertos materiales:

El Almanaque de Damas de Cotta hace bastante revuelo aquí, según he sabido... También Ud. ya lo tiene en su poder y habrá vuelto a lamentar, igual que yo, esta miserable escritura femenina y la estrechez de miras de nuestro amigo librero. En este caso de veras se pone a la altura de los peores pícaros de su profesión, e incluso tuvo que colocar al comienzo a la reina de Prusia, para no quedarle en zaga al Sr. Wilmans (Goethe; Schiller 2014: 468).

El pasaje anterior, no obstante, desmiente las interpretaciones que le adjudicaban un interés puramente material a la decisión editorial de publicar mujeres, ya que esta conducta es señalada por el autor de la carta como ruin y estrecha de miras. Asimismo, Besserer Holmgren redime en este aspecto a Schiller, argumentando que Louise Brachmann, Friederike Brun, Amalie von Imhoff, Sophie Mereau o Karoline von Wolzogen fueron alentadas a escribir para *Die Horen* porque sus obras coincidían con el programa estético schilleriano y con la sensibilidad de los lectores alemanes (2008: 23). Aun cuando sus obras fuesen de una naturaleza más trivial, para Besserer Holmgren, varias de ellas cumplían con los requisitos de la alta literatura. Schiller y Goethe confiaban –sugiere la especialista– en que incluso aquellas que no lo hacían fueran útiles para elevar gradualmente el gusto de los lectores y especialmente de las lectoras, hasta aproximarlos a la apreciación de obras literarias más exigentes (24).

Entre la hipótesis de que las autoras fueron toleradas por Schiller y Goethe con desdén (Schieth) y la teoría de que existió un intercambio intelectual parejo entre ambas partes (Besserer Holmgren) se encuentra la lectura de Christa Bürger (1990). Bürger argumenta que los dos autores de Weimar estaban dispuestos a aceptar que las escritoras ocupasen una esfera media [*mittlere Sphäre*] entre la alta y la baja literatura, puesto que esta práctica literaria de las mujeres (autoras y lectoras) podía cumplir un papel intermediario en la promoción de la literatura clásica.

Un claro ejemplo de esta “posición intermedia” es el caso de Sophie Mereau. La poeta, que había ganado notoriedad como la única estudiante mujer en los seminarios de Fichte en 1791, es la primera mencionada en el epistolario Goethe/ Schiller. El 9 de septiembre de 1795, mientras se debate el contenido del número 9 de *Die Horen*, queda registrado que aparecería publicado el poema “Schwarzburg” de Madame Mereau. Más adelante, el 13 de agosto de 1796, se alude a la aparición de un próximo número del *Musen-Almanach* que contendría sus poemas “Rememoración” y “El paisaje”.

Mereau logró obtener un inusual reconocimiento por parte de los directores de *Die Horen*, que destacaron sus dotes para la escritura y admitieron ciertas aspiraciones estéticas en su poesía. Sin embargo, tampoco ella se salvó de la acostumbrada subestimación que suscitaba la escritura femenina. Goethe comenta en relación a los dos poemas antes mencionados: “En este caso se observa muy bien cómo la poesía puede realizar un pensamiento erróneo porque le sienta bien el hecho de incitar al sentimiento” (Goethe; Schiller 2014:139) y así, nuevamente se traza la oposición binaria sentimiento/ pensamiento en la que la mujer queda del lado de lo

sentimental, excluida del terreno de la razón, prerrogativa exclusivamente masculina. Es notable también, que, inmediatamente después de comentar los poemas de Mereau, Goethe consulte a Schiller si dispone de algún romance para publicar en el *Almanaque*, en lo que parece una asociación espontánea entre autoras- público femenino - lectura de romances, un género de escaso prestigio literario, pero con una amplia popularidad.

En reiteradas ocasiones, Mereau es mencionada por los autores del epistolario no por nombre y apellido, sino a través de epítetos tales como “la pequeña bella” (148) o “nuestra poetisa” (151) y no es la única en merecer este trato; para citar algunas contribuciones de Amelie von Imhoff para el *Almanaque* de 1798 Schiller se vale de la expresión “muchas lindas cosas de su poética amiga” (251). Estos epítetos son síntomas de una infantilización y una actitud paternalista por parte de los autores de Weimar hacia sus colegas mujeres que no deja de aparecer a lo largo de todo el epistolario.

P. Herminghouse (1997) sostiene que, en lugar de poder usar un solo nombre como marca de su trabajo para construir una obra unificada, la autoría femenina se encuentra siempre fragmentada: se hace invisible en el anonimato, se oculta bajo distintos apodosos o es infantilizada a través del uso del nombre de pila. Poetas, autoras e intelectuales románticas alemanas son mencionadas incluso en la bibliografía especializada como “Bettina”, “Rahel” o “La Gunderrode”, señal para Hahn (1991) de que la autoría no es una categoría neutral, sino que tiene un género inscrito: el autor es un hombre. El nombramiento de las mujeres autoras para los propósitos de la crítica literaria o en función de su canonización resulta todavía problemático y revela las tensiones que existen entre las construcciones sociales de lo femenino y el rol social del autor. Susanne Kord (2003) destaca que esta necesidad de optar entre su femineidad y su condición de autoras es la razón que motiva a las mujeres escritoras a incluir en sus textos prefacios en los que justificaban su obra a pesar de la impropiedad de una mujer escribiendo o a ampararse en la protección de un mentor.

Como ya se ha mencionado anteriormente, Schiller y Goethe se posicionaban en ese rol de mentores de las mujeres que publicaban, adjudicándose la atribución de modificar, corregir y transformar lo que ellas escribían. Este vínculo asimétrico fue muchas veces naturalizado por las mismas escritoras, como Bettina Brentano que titula su correspondencia con el autor del *Werther: Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* [Epistolario de Goethe con una niña]. Brentano se presenta no como profesional de la escritura, sino como una niña, que juega a escribir y, por ende, también su literatura queda inscripta en el orden de lo menor, de lo que no debe ser juzgado con demasiada seriedad.

La ligereza es otro de los rasgos que Schiller y Goethe le asignan a la literatura escrita por mujeres y que justificarían su “minorización”. Esto sucede, por ejemplo, cuando Goethe se ocupa de la revisión de *Las hermanas de Lesbos* de Amalie von Imhoff: “como ahora estoy ocupado en una revisión severa de mis propios trabajos, los feminilismos de nuestra querida amiguita me parecen aun un poco más sueltos y desatados que antes, y hemos de ver cómo nos las arreglamos” (Goethe; Schiller 2014: 426).

No es muy diferente la política que Goethe y Schiller tuvieron con respecto a las dramaturgas que colaboraron con la programación teatral de Weimar. Ambos aceptaron manuscritos de obras teatrales escritas por mujeres y se mostraron atentos a los dramas que estaban produciendo las autoras de su círculo en vista de la posibilidad de llevarlas a escena. Pero, otra vez, la inclusión de estas obras en la programación parece apuntar a entretener al

público o funcionar como una concesión a la audiencia femenina antes que resultar de una ponderación de las piezas como obras de arte que prestigiarían el teatro de Weimar. En ningún momento las creaciones de estas mujeres se equiparan siquiera con las obras de los autores menos reconocidos en la extensa lista de colaboradores del teatro de la corte weimariana.⁴

Como responsable una institución teatral, Goethe se mostró interesado en atraer a las espectadoras, tal como había buscado para sus revistas el favor de las lectoras. Prueba de esto es que en 1800 le pidiera a Lotte Schiller, esposa de su amigo, que asistiera a la función de un nuevo drama, *El preceptor* de Christina Kotzebue, con el afán de conocer el punto de vista y anticipar las reacciones de su público femenino.⁵

Schiller intenta en 1802 un experimento parecido y le solicita a su antigua amiga Charlotte Kalb que lea *Alarkos* (1802) de F. Schlegel, una pieza que estaba proyectada para ser representada en Weimar, “por curiosidad de ver cómo un producto semejante obrará en un sentido como el de ella” (Goethe; Schiller 2014: 513). El resultado del experimento fue adverso y la reacción de Schiller da cuenta de algunos preconceptos acerca de las capacidades de las mujeres en tanto receptoras del arte. En primer lugar Schiller sostiene que su amiga no entiende que la obra “es para contemplar”, es decir, que no logra establecer un distanciamiento estético con el objeto, y en cambio, “piensa que hay que devorarla” (514), esto es, que Charlotte se involucra emocionalmente con el contenido de la obra y ya no puede apreciarla a nivel formal. Este tipo de censura al público femenino aparece en numerosos tratados estéticos de la época: la mujer espera de la obra de arte un contenido moral y reacciona sentimentalmente, en lugar de establecer criterios específicos para ponderar un hecho artístico. En definitiva, la mujer es incapaz de forjar un juicio estético.⁶

Si la mujer no puede establecer juicios estéticos, entonces, tampoco sabe distinguir entre la literatura “buena” y la “mala”. Esa es la única forma de comprender, desde la perspectiva de los autores del epistolario, que las novelas de Madame von La Roche alcanzaran el éxito. Sophie von la Roche incurría en todos los pecados que Goethe y Schiller le asignaban a la literatura femenina: sentimentalismo, afectación, superficialidad. Las críticas y burlas a la creadora de *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* [Historia de la señorita von Sternheim, 1771] pueden llegar a ser muy corrosivas (cf. cartas del 5 de junio, 17 y 30 de julio de 1799). Becker Cantarino (1984) postula que Goethe consideraba a von La Roche como ejemplo de la mediocridad literaria, pertenece la clase de autoras que escriben textos aceptables, pero nunca alcanzarán la excelencia. En su epistolario, él sentencia: “[von La Roche] Pertenece a los caracteres que nivelan, eleva lo ordinario y rebaja lo excelente y condimenta entonces el conjunto con su salsa para ser disfrutado a gusto” (418). También en *Dichtung und Wahrheit* [Poesía y verdad, 1811-1833] la describe de un modo análogo:

⁴ En su estudio *Handlungs-Spiel-Räume. Dramen von Autorinnen im Theater des ausgehenden 18. Jahrhunderts* Anne Fleig postula que, puesto que los manuscritos solían enviarse anónimamente, el género del autor no constituía un criterio de selección importante. A partir de esto, concluye que la producción teatral femenina progresó en forma pareja con respecto a la de los autores varones y que el elevado estatus literario del género teatral no constituyó una barrera que inhibiera a las autoras. Empero, si bien puede ser cierto que las creaciones de las dramaturgas encontraron un lugar en los escenarios, la idea de que existiese algún tipo de paridad de género en el estatus que se le otorgaba a estas piezas resulta *naive*.

⁵ La pieza era una reversión de un texto de Philippe d'Eglantine.

⁶ El influjo del pensamiento kantiano en este tipo de concepciones resulta insoslayable.

La señora de La Roche parecía tomar parte en todo, pero en el fondo no había nada que incidiera en ella[...] a todo respondía del mismo modo, y así nunca dejaba de ser ella misma, sin que lo bueno o lo malo que hubiera en el mundo o lo notable o mediocre de la literatura permitieran conocer su punto flaco (Goethe 2017: 578).

Esta caracterización de von La Roche se relaciona estrechamente con una categoría fundamental para elucidar la concepción goetheana de la mujer artista: el diletante, un concepto que abordaremos más adelante en este trabajo.

Dentro del amplio espectro de mujeres artistas mencionadas en el epistolario, Madame de Staël se ubicaría en el polo opuesto al de Sophie von La Roche. En 1795, Goethe lee y traduce *Essai sur les fictions*, que finalmente es incluido en el segundo número de *Die Horen* en 1796. El autor del *Wilhelm Meister* rescata el ensayo, lo califica como “inteligente y veraz” y se lo recomienda a Schiller con el argumento de que “en los pormenores encontrará muchas cosas buenas” (Goethe; Schiller 2014: 68). Sin embargo, esas cosas buenas aparecen, de acuerdo al criterio goetheano, como observaciones sueltas y dispersas. La debilidad del ensayo de Staël es que no logra jamás la armonía, es decir, la autora no consigue sistematizar la información y esto parece tener una motivación de género: la mujer no es propensa a la lógica racional.

De su labor como traductor Goethe destaca dos aspectos que es menester señalar: en primer lugar, confiesa que mientras traslada el texto de Staël al alemán “lo traiciona”.⁷ Pero además, señala que se vio obligado a hacerlo porque las particularidades del idioma francés –aunque más todavía el “método femenino” de Madame de Staël– establecían una gran distancia con el público lector alemán (cf. carta 13 de octubre de 1795). Goethe no detalla aquí cuáles serían los rasgos de ese método femenino de escritura, pero, al equiparlo al francés, sugiere que la distancia entre la escritura de las mujeres y la de los hombres es tan grande que la vuelve otro lenguaje, en un punto inaccesible para el género opuesto.

A pesar de esto, la imagen de Madame de Staël que se desprende del epistolario es la de una mujer excepcional: si el resto de las poetisas son mostradas como niñas, conocedoras solo del estrecho terreno de lo doméstico y tendientes a la ensoñación, la francesa es presentada como alguien que ha recorrido el ancho mundo, que es audaz, tiene experiencia, una gran capacidad de observación y resulta ingeniosa, todos rasgos usualmente asociados con lo masculino. Schiller llega al colocarla en una misma serie con Diderot al afirmar que sus *Essais sur la peinture* y *De l'influence des passions* de Madame de Staël son ambos “una necesidad para su espíritu” (170).

Empero, las mismas características que podrían resultar una ventaja para la literatura de Mme. de Staël, constituyen, a ojos de los autores de Weimar, un menoscabo de su femineidad. Schiller comenta a Goethe:

Por estos días leí relatos de Madame de Staël que muestran de modo muy característico su natural tenso, razonador y a la vez totalmente desprovisto de talento poético, o mejor dicho su inteligentísima falta de naturalidad [...]. A esta persona le falta todo rasgo de bella femineidad; por el contrario, las faltas del libro son faltas perfectamente femeninas. Se aparta de su género sin elevarse por encima de él. Sin embargo volví a encontrar en este pequeño libro algunas reflexiones

⁷ Efectivamente, Goethe realiza varias transformaciones en el ensayo de Mme. de Staël en función de acomodarlo a sus propias ideas sobre la ficción literaria y la novela.

aisladas muy agradables, que nunca le faltan, y que denotan su perspicaz observación de la vida (343).

En este pasaje, se percibe la irritación de Schiller por la forma en que Madame de Staël se desvía de la concepción tradicional de los roles de género. Es más, su inteligencia y su voluntad de razonar la vuelven antinatural. No obstante, ni siquiera esta notable falta de femineidad la libran de incurrir en los defectos de la escritura femenina.

Si bien Schiller y Goethe insisten en afirmar la existencia de un método de escritura femenino, lo cierto es que en el trascurso del epistolario los géneros de los autores responsables de diversos textos se confunden en más de una ocasión. Esto sucede en 1797 cuando Goethe envía a su amigo un poema épico perteneciente a un joven poeta que se iniciaba en la escritura, Max Jacobi, para conocer su juicio. Schiller responde que, dado el carácter fantasioso y maleable del texto: “si la obra hubiera llegado casualmente a mis manos yo habría pensado en un autor femenino” (182).

Para Schiller el texto podría pertenecer a una mujer porque “parece contener poca sustancia” (id.), esta falta de sustancia es lo que impide que el poema arribe a una forma armónica, tal como los ensayos de Madame de Staël.

Peor aún, idéntica situación se reitera pero con textos escritos por el propio Goethe. Este le había enviado a Schiller una obra juvenil, *Elpenor* (1781/1806) sin decirle que era suya. El 25 de junio de 1798, su corresponsal escribe:

También le devuelvo el drama [Elpenor] [...]. Hace recordar una buena escuela, aunque sólo es un producto diletante y no admite un juicio artístico. Testimonia un alma formada en lo moral, en sentido bello y moderado y con familiaridad con los buenos modelos. Si no es de mano femenina, recuerda a cierta femineidad de la sensibilidad, también en tanto un varón puede poseerla [...]. Si puedo saber quién es el autor, desearía que me lo indique (Goethe; Schiller 2014: 337).

El pasaje anterior es relevante, porque, si bien continúa asociando la pluma femenina con el diletantismo y la sensibilidad exagerada, Schiller termina sugiriendo que también un varón podría ser el autor detrás de una escritura con rasgos femeninos. A partir de esto, es posible afirmar que, a diferencia de lo que se insinúa en poemas como “*Das Lied von der Glocke*” o “*Die berühmte Frau*” en donde la presunción de que sexo y género son una misma cosa queda intacta (cf. Richter 2012: 143), aquí parece reconocerse una distinción entre los conceptos sexo/ género.

Los casos de androginia literaria también se producen a la inversa: la publicación del relato *Agnes von Lilien* de Karoline von Wolzogen repartida en varios números de *Die Horen* entre 1796 y 1797 obtiene una recepción sumamente favorable por parte del público, que la asume como una obra escrita por Goethe –algunos incluso llegan a considerarla superior al *Wilhelm Meister*–, según comenta su amigo. La confusión despierta la indignación de Schiller y provoca las ironías de Goethe. Pero el hecho de que ni siquiera lectoras experimentadas como Dorothea Schlegel pudieran identificar que la voz detrás de la obra pertenecía a una mujer (cf. carta 6 de diciembre de 1796) pone en duda la existencia de estas diferencias esenciales en las formas de la escritura de uno y otro género.

Los méritos de la literatura de Karoline von Wolzogen se ven confirmados cuando, tras recibir la segunda parte de *Agnes von Lilien* en 1798, Goethe asume que Schiller ha corregido y

reelaborado ampliamente el texto. El autor de *Wallenstein* emprende entonces la defensa de las dotes propias de la autora:

Ud. parece asignarme en el producto de mi cuñada una influencia mayor de la que puedo arrogarme con justicia. El plan y la ejecución se produjeron con total libertad y sin que yo interfiera. En la primera parte yo no tuve nada que decir, y estaba terminada antes de que yo siquiera sepa de su existencia. Todo lo que me debe es que la liberé de las ostensibles deficiencias de cierta manera en la representación, pero sólo de aquellas que se podían quitar tachándolas, de modo que por compendiar lo significativo le quité cierta falta de vigor y deseché algunos episodios extensos y huecos.

[...]. Así como está escrita la segunda parte, por consiguiente, es como sabe escribir mi cuñada sin ninguna ayuda ajena. Ciertamente no es poco, haber llegado hasta el punto que realmente alcanzó en base a tan poca cultura sólida y específica (Goethe; Schiller 2014: 297).

Son varios los aspectos que deben señalarse de este extenso pasaje. En principio, se vuelve a encontrar aquí la misma violencia ejercida contra la pluma femenina por parte de una asumida autoridad masculina. Schiller habla aquí de tachar y desechar lo que resulta demasiado extenso, excesivo; este trabajo de recorte parece indicar que es necesario contener y reencauzar el discurso femenino en los moldes ilustrados de racionalidad y medida masculinos. Asimismo, se critica la “falta de vigor” del relato, es decir, la buena literatura tiene un género: es vigorosa y masculina.

Estas políticas definen lo que Becker Cantarino (1984) denomina “censura de género” un proceso que ninguna obra escrita por una mujer podía eludir. A partir de las jerarquías de género, lectores, críticos y editores varones funcionaban como árbitros estéticos de lo que constituía la literatura de calidad y publicable, reduciendo a las mujeres autoras a una posición subsidiaria. Contrariamente, Richter (2012) postula que las autoras no adoptaron meramente una actitud de sumisión pasiva sino que asumieron el desafío de demostrar que también ellas eran parte importante en el desarrollo de la estética de Weimar.

Por otra parte, en la defensa de Schiller también es posible hallar cierta ambigüedad porque, si bien reconoce las virtudes de la literatura de su cuñada, estas son adjudicadas a una capacidad espontánea. Von Wolzogen no es una mujer erudita, como la antinatural Madame de Staël. Por eso, se destaca su falta de formación como un mérito: a pesar de su poca cultura sólida, ella escribe “naturalmente” bien.

El estereotipo de que la mujer escribe “con gracia” o según le indica su naturaleza la excluye de participar en los géneros más serios o elevados de la literatura, que requieren de una formación teórica y una pericia técnica por parte del autor. Esto provoca que Goethe desconfíe, por ejemplo, de que Amalie von Imhoff logre llevar a cabo exitosamente su poema épico *Las hermanas de Lesbos* (cf. Goethe; Schiller 2014: 296). En cambio, un idilio, como *Agnes von Lilien*, es adecuado y realizable para una pluma femenina. En resumidas cuentas, la mujer no puede desarrollar una actividad que requiera del estudio serio del material o del objeto. Su dominio, de acuerdo a las perspectivas goetheana y schilleriana, es el de la superficie de las cosas, nunca logra abandonar su característica ligereza para sumergirse en la profundidad de la realidad. Por esa razón, para Dietrick (2000), Schiller y Goethe relegan la escritura femenina a lo sentimental: esta puede ser, o bien un desarrollo del registro de la experiencia íntima, como las memorias y

confesiones, o una estilización de convencionalismos sociales, como los diarios y la literatura epistolar, pero siempre se restringe al terreno de lo confesional y nunca confluye en una auténtica obra de arte.

Apartado II. La mujer autora, ¿diletante por antonomasia?

La carta que Schiller escribe a Goethe el 17 de agosto de 1797 reúne una serie de reflexiones sobre la poesía fundamentales para comprender la estética de Weimar. Allí, se establece una comparación crítica entre dos tipos malogrados de poetas: por un lado, se encuentran los subjetivistas puros, que carecen de contacto con el mundo de la experiencia y adoptan una tendencia idealista. En la poesía de estos poetas, y como consecuencia de su predisposición al aislamiento y el solipsismo, es posible hallar seriedad y compromiso con los sentimientos, pero no libertad ni claridad. Sus obras suelen ser más ricas en lo moral que en lo estético porque, al rechazar el mundo exterior, nunca arriban a una contemplación clara de los objetos. Schiller sostiene que esta tendencia suele hallarse más entre los poetas burgueses que deben dar la espalda a su vida anterior, al comercio y las preocupaciones puramente materiales, para dedicarse a la poesía. Por el otro lado, se encontrarían los poetas liberales, que usualmente son aristócratas: estos cuentan con una claridad y libertad mayores, pero les falta la seriedad e interioridad de los primeros. Por eso, su poesía suele ser interesante a nivel formal, pero sin profundidad ni carácter.

Curiosamente, para ilustrar esta confrontación Schiller toma los casos de dos mujeres poetas, Sophie Mereau y Amelie von Imhoff:

Llegué a esta observación al comparar a nuestras poetisas de Jena y Weimar. Nuestra amiga Mereau de veras posee cierta interioridad e incluso de vez en cuando una dignidad del sentimiento, y tampoco puedo negarle cierta profundidad. Se formó sola, en una existencia solitaria y en contraposición al mundo. Por el contrario, Amelie Imhof llegó a la poesía no por el corazón, sino sólo por la fantasía, y toda su vida no hará más que jugar con ella. Pero como, según mi concepto, lo estético es a la vez algo serio y un juego, basándose lo serio en el sentido y el juego en la forma, la Mereau errará lo poético siempre según la forma, y en cambio la Imhof, según el sentido. Con mi cuñada pasa algo singular: ella posee lo bueno de ambas tendencias, pero un exceso de arbitrariedad de la fantasía la aleja del punto que propiamente importa (Goethe; Schiller 2014: 231).

El problema es que verdadero poeta es solo el que logra una armonía entre ambos polos: aúna el sentimiento, la reflexión profunda sobre los contenidos, con la claridad formal y, de acuerdo al análisis de Schiller, todas las poetas aludidas son deficientes: ninguna podría catalogarse como una auténtica artista. Christa Bürger (1990) sostiene que en la definición del artista fallido, aficionado o diletante que se desprende de la correspondencia entre los dos poetas de Weimar queda manifiesta una conexión inherente entre el diletantismo y la producción literaria femenina.

Según P. Fleming (2009) la relevancia del concepto de diletante en el arte dentro de la correspondencia, notas y apuntes de Goethe y Schiller hacia finales de la década de 1790 es insoslayable. Fleming coincide con Bürger en que gran parte de las ideas sobre el tema del diletantismo, tal como se refleja en el epistolario, surgen de las interacciones que Goethe y Schiller

tuvieron con las autoras que publicaron en sus revistas. Desde este punto de vista, no es casual que las reflexiones sobre el diletantismo y la ola de polémicas sobre la cuestión de la autoría femenina surjan de la mano. Muchas de las teorizaciones estéticas que se desarrollan durante los últimos años del siglo XVIII esconden un germen de género. Los antagonismos arte/ no arte, buen lector/ mal lector, poeta profesional/ poeta diletante terminan correspondiéndose con la polarización masculino/ femenino (Fronius: 2009).

Frente a la expansión sin parangón que atraviesa la escena literaria alemana desde mediados de siglo XVIII, autores como Schiller y Goethe encontraron necesario forjar criterios para distinguir la verdadera o alta literatura de la baja, así se establece una jerarquía entre el artista [*Künstler*] y el diletante. Aun cuando no dispongamos de las versiones definitivas de los tratados sobre el diletantismo que ambos planeaban escribir, es posible encontrar notas de esta distinción en el esbozo *Über den Dilettantismus* (Goethe; Schiller 1799). De allí se infiere que el verdadero artista toma su arte como una práctica profesional y no como un mero pasatiempo (“*Ausübung der Kunst nach Wissenschaft*”), es decir que posee una formación estética específica (“*Schule*”); su arte nunca es puramente subjetivo, sino que parte de la experiencia y la observación del mundo para volverse objetivo (“*Annahme einer objektiven Kunst*”). El arte auténtico es autónomo, universal y eterno. Por el contrario, el diletante es aquel que, considerándose amante del arte, siente que no le basta con disfrutar de él pasivamente y se ve compelido a desarrollar su propia obra, confiado en que solo con el entusiasmo es suficiente para convertirse en artista. La obra del diletante es efímera y no trasciende lo superficial (Fleming 2009).

Entonces, por definición las mujeres no podían ser incluidas entre los artistas reales: muy pocas de ellas podían cumplir con el requisito de contar con una educación formal; al tener que consagrarse a sus obligaciones domésticas, raramente podían priorizar su carrera profesional. Dado que supuestamente estaban más conectadas con los sentimientos y emociones que con la razón, las mujeres se veían imposibilitadas de lograr un arte objetivo y estaban destinadas a producir obras enquistadas en su propia subjetividad, sin poder avanzar desde la experiencia individual a la representación abstracta y universal de la realidad.

Sin embargo, el rasgo que para Becker Cantarino (1987) unía a poetas, escritoras y pintoras irrevocablemente con el diletantismo era que por su falta de capacidad analítica, aun si pudieran realizar una obra, no conseguirían ni dominarla conceptualmente, ni reflexionar teóricamente sobre ella.

Cocalis (1996) observa que, si el concepto de autoría se ligaba a la creación original y al genio como parte del ser autónomo, la autonomía –y por ende el genio– estaban fuera de las posibilidades de la mujer. En consecuencia, las mujeres quedaban del lado de los diletantes, seres pasivos por definición que, incapaces de crear, se limitaban a reproducir lo que habían visto u oído.

De hecho, Frederiksen afirma que Schiller y Goethe asociaron el avance del fenómeno del diletantismo con la creciente “feminización” de la escena literaria. En ese sentido, no es casual que la primera mención de la palabra “diletante”, en el epistolario se produzca en relación a una mujer: Sophie Mereau. En 1797, Mereau envía los primeros capítulos de su novela epistolar *Amanda und Eduard* (1803) para ser publicados en *Die Horen*. Al respecto, Schiller escribe el 30 de junio:

Para *Las Horas* nuestra poetisa Mereau me hizo un regalo muy agradable y que de veras me sorprendió. Es el comienzo de una novela epistolar, escritas [sic] con mucha más claridad, facilidad y simplicidad de la que yo jamás habría esperado de su parte. En estas cartas comienza a liberarse de

faltas que yo creía imposibles de subsanar en ella, y si progresa más en este buen camino, podremos esperar algo de ella. Realmente me llama la atención cómo en una forma meramente diletante nuestras mujeres saben procurarse cierta capacidad para la escritura que se aproxima al arte (Goethe; Schiller 2014: 213-4).

El comentario de Schiller aparenta ser sumamente elogioso con Mereau: se refiere a un progreso notable en su escritura, le asigna a su literatura la claridad y armonía de la que carecían los textos de otras autoras e incluso manifiesta altas expectativas con respecto al desarrollo futuro de su carrera. Aun así, continúa llamándola “diletante”: lo que Mereau escribe “se aproxima al arte” pero no lo es. Becker Cantarino (1984) sostiene que esta evaluación desfavorable no se sustenta ni en consideraciones estéticas ni en una crítica formal de su obra, sino exclusivamente en una cuestión de género. Prueba de esto es que para catalogarla de diletante Schiller engloba a la autora de *Amanda und Eduard* con el resto de “nuestras mujeres”, como si este grupo constituyera una entidad homogénea e indiferenciada.

Sin embargo, algunas autoras son víctimas de un trato mucho más riguroso por parte de los poetas de Weimar, tal es el caso de Dorothea Veit Schlegel y su novela *Florentin*. El 16 de marzo de 1801, Schiller escribe una carta que contiene una crítica hondamente destructiva de la obra y la presenta como uno de los casos más extremos de diletantismo literario:

Ha salido una novela de Madame Veit [*Florentin*] que quiero enviarle, mírela por lo curiosa que es. También encontrará en ella los fantasmas de antiguos conocidos. Sin embargo esta novela, que es un curioso esperpento, me ha proporcionado una mejor idea de su autora, y constituye una nueva prueba de hasta dónde puede llegar el diletantismo, por lo menos en lo mecánico y en el molde vacío. Ruego me devuelva el libro en cuanto termine de leerlo (Goethe; Schiller 2014: 213-484).

Si bien la respuesta de Goethe es un poco más amable con la autora, coincide con el diagnóstico schilleriano: *Florentin* es en esencia una reiteración del molde de novela romántica “a lo Novalis” pero vaciada de contenido. Las influencias y deudas del libro se hacen evidentes: “se podría trazar muy bien su árbol genealógico [sostiene Goethe]: gracias a estas filiaciones podrán originarse criaturas curiosas” (id.). Idénticas acusaciones se realizan en contra del artista diletante en *Über den Dilettantismus*: el diletante confunde la obra de arte con su efecto y cree que es posible reproducir a partir de la fragancia de las flores, la flor en sí misma.

La sistematización de los cuestionamientos que Schiller y Goethe plantean en torno a “sus autoras” a lo largo del epistolario arroja un dato llamativo: es posible hacer a partir de ellos un catálogo de las imperfecciones del artista *amateur* análogo a las “desventajas de diletantismo” enlistadas en el esbozo de ensayo sobre el diletante.

Vimos antes cómo entre sus comentarios sobre la obra de Karoline von Wolzogen, Schiller destaca su falta de cultura: Karoline no tuvo una *Bildung* a partir de la cual perfeccionarse como artista y en cambio escribe a partir de la impresión pasiva que las obras de otros artistas [presumiblemente varones] le generan.

No obstante, cabe aquí hacer una distinción, aun cuando los autores del epistolario señalen constantemente la deficiente formación de las mujeres o su poca propensión al pensamiento racional, contrariamente a lo que parece afirmarse en cierto sector de la bibliografía (Becker Cantarino, Schieth, Cocalis) Goethe y Schiller no asignan estas falencias a una diferencia biológica inherente al organismo de la mujer. Esto se percibe particularmente en el caso de

Goethe. Refiriéndose a la segunda parte de *Agnes von Lilien*, Goethe comenta que es una obra con buenas intenciones y que, si no alcanza la perfección es porque ha sido escrita apresuradamente:

Es una verdadera pena que este trabajo se haya hecho a las apuradas. La manera concisa en la que se presenta la historia y las reflexiones que se producen rítmicamente a saltos, por así decirlo, no permiten que uno encuentre un momento de bienestar y hacen que a falta de interés uno se sienta apurado [...] pero así y todo creo poder decir que un ingenio como éste, si hubiese sido capaz de una formación artística, debería haber sido capaz de producir algo incomparable. Meyer, que no se suele admirar, está lleno de admiración (Goethe; Schiller 2014: 297).

En pasajes como este ya no parece que las mujeres autoras sean marginalizadas o menospreciadas solo por su pertenencia de género. Aquí claramente se evidencia que Goethe consideraba que el problema de la literatura femenina tenía un origen social y no natural: si von Wolzogen no escribe mejor es porque no pudo contar con la misma educación que sus colegas hombres. Al plantear que el problema de la escritura de von Wolzogen radica en su urgencia, Goethe trae a colación, aunque sea de soslayo y de manera inconsciente, una cuestión que más de un siglo después abordaría Virginia Woolf en su célebre ensayo *A Room of one's own* (1929): la escritora mujer no dispone ni del tiempo ni del espacio necesarios para consagrarse a la escritura y concentrarse en su obra. Entonces, sus falencias no son inevitables ni fruto de su naturaleza sino producto de la distribución desigual de géneros.

En sus notas sobre el diletantismo, Goethe advierte que entre los peligros que supone este pseudo arte se encuentra su potencial para debilitar y desorientar la percepción del público, volviéndolo incapaz de distinguir entre la alta y la baja literatura, entre la obra de arte y su imitación. El diletante es un plagiario y con su imitación degrada el original. Estos comentarios parecen derivar de su propia experiencia. En noviembre de 1798, Schiller le cuenta que ha recibido un nuevo idilio, *La capilla del bosque* (Louise Brachmann 1797), que aparecería luego en el número 12 de *Die Horen*. Ignorando que el relato había sido escrito por una mujer, Schiller declara que “en absoluto [le] parece malo” y que ha sido muy influenciado por Goethe.

También desconociendo la autoría del texto, Goethe le reconoce a su creador un talento “casi femenino” (296) y responsabiliza de sus defectos a una falta de formación, relacionando otra vez la pluma femenina con la escritura espontánea. Empero, a pesar de reconocer ciertas dotes en la autora de *La capilla del bosque* y admitir la influencia de su *Hermann y Dorothea* sobre su obra, Goethe pone en duda el alcance de este parentesco:

No se puede negar que *Hermann y Dorothea* ya ha influenciado a este ingenio, y es realmente llamativo cómo nuestros jóvenes ingenios toman aquello que a través de un escrito poético puede ser captado por el alma, lo reproducen a su manera, y así de vez en cuando ciertamente crean algo bastante aceptable, pero por lo general también degradan a manera lo que con toda la fuerza del ingenio uno ha intentado elevar a estilo, y así, como se acercan más al público, muchas veces acaparan un aplauso más grande que el original, de cuyos méritos sólo han desgajado algo parcial (296).

La capilla del bosque no es entonces más que una versión degradada del poema goetheano en la que, como buen producto de una pluma diletante, se reproduce la superficie del original pero no se capta la sustancia. Sin embargo, esta imitación ligera, resulta más complaciente para

los lectores y por ende, alcanza, paradójicamente, un éxito mayor que la obra de arte a la que imita. De esta forma explica Goethe la gran aceptación que el idilio de Brachmann tuvo entre los lectores de *Die Horen*.

Todo esto podría llevarnos a concluir, tal como hace Becker Cantarino, que Goethe y Schiller consideraron que en el caso de las autoras mujeres el mandato de ser artistas diletantes era “irrevocable” y sus supuestas deficiencias, incorregibles y que, si incluyeron sus creaciones en revistas o programaciones teatrales fue solo a merced de colocarlas bajo su tutelaje para realizar una censura que expugnara los textos de todo aquello que consideraran “inapropiado” (1984). De esta forma, aun cuando aparentemente se les concedieran espacios de difusión, las mujeres de la era de Goethe no habrían tenido la posibilidad más que de reproducir la estética masculina, en lugar de poder expresar su individualidad.

Ahora bien, consideramos que esta clase de lecturas resulta problemática porque contradice no solo las afirmaciones sino además el proceder de los propios poetas. Entre el sinfín de actividades culturales que Schiller y Goethe dejan registrados en su epistolario, nos encontramos con que ambos organizaron periódicamente reuniones con mujeres poetas, autoras y aficionadas al arte, con el fin de formarlas y otorgarles herramientas para comprender y apreciar las obras de arte. Más que desalentar la carrera de las mujeres artistas, en los testimonios de Goethe y Schiller se percibe una clara intención de promoverlas. El 1 de julio de 1797, Goethe declara:

A nuestras mujeres [refiriéndose a Sophie Mereau, Amalie von Imhoff y Karoline von Wolzogen] conviene alabarlas si siguen formándose mediante la contemplación y el ejercicio. A fin de cuentas, los artistas modernos en conjunto no tienen otro camino. No existe una teoría, por lo menos ninguna que se entienda generalmente, no hay modelos definidos que puedan representar géneros enteros, y por ende cada uno debe formar su pobre personalidad por empatía, un proceso de asimilación y mucho ejercicio (Goethe; Schiller 2014: 214).

Aquí no solo queda manifiesta una confianza en la capacidad de perfeccionamiento de sus colaboradoras; además, nos encontramos con que Goethe las engloba dentro del conjunto de “artistas modernos” sin remarcar ningún tipo de distinción de género. No hay diferencia en el método que una escritora que inicia su carrera literaria y un joven autor deben tomar: la contemplación y el ejercicio son la receta indicada por Goethe para cualquier artista.

Schiller comparte con su corresponsal esta confianza en los beneficios de la educación femenina. Tanto es así que el 12 de agosto de 1797 le solicita:

Siga estimando a nuestras Agnes y Amelie. No se sabe qué valor tienen estas criaturas hasta que se busca en el amplio mundo otras parecidas. Ud., amigo mío, tiene la capacidad de poder actuar enseñando, lo que a mí me falta por completo. Estas dos discípulas seguramente han de producir muchas cosas buenas, si tan sólo comunican sus *apperçus* y logran percibir algo más de las exigencias básicas del arte con respecto a la disposición del conjunto (227).

Ninguno de estos pasajes denota una subestimación de la escritura femenina, antes bien, se expresa un afán de extraer de ella los mejores resultados con la expectativa de obtener, si no una obra de arte, al menos algo que se le aproxime.

Si bien es cierto que Schiller y Goethe contemplaron con ansiedad el avance del diletantismo, también lo es que entre sus notas enlistan una serie de ventajas que este fenómeno traía aparejadas, entre ellas: el diletantismo previene una total falta de cultivación y puede, en ciertas circunstancias, fomentar el desarrollo de un verdadero talento artístico. Además, tiene una tendencia civilizatoria porque extiende cierta idea del arte ahí donde el artista no llega. El artista *amateur* de todos modos cultiva preocupaciones “serias” y comienza a analizar sus impresiones para, paulatinamente, apartarse del mundo de las apariencias en dirección al mundo de las ideas. Finalmente, la ventaja del diletantismo es que, al adentrarse en el mundo del arte, el aficionado aprende a distinguir y valorar las auténticas creaciones artísticas.

De esta última afirmación se valen algunos especialistas para justificar el presunto interés de Goethe y Schiller por fomentar la cultivación de las mujeres de su círculo. A la pregunta de por qué ambos autores dedicarían tanto tiempo a intercambiar ideas, escuchar opiniones y leer las obras de sus “mujeres diletantes” si las consideraban incorregibles, Flemming responde que el objetivo final al que Goethe y Schiller apuntaban con la educación estética de sus pares femeninas era precisamente que se autodescubrieran como diletantes y abandonaran sus aspiraciones artísticas, convirtiéndose en excelentes espectadoras (2009: 108).

Consideramos que una explicación menos radical, como la propuesta de Bürger en torno a la noción de *mittlere Sphäre* resulta más atinada. El potencial que los autores de Weimar encuentran en esta literatura de la esfera media, en la literatura de mujeres, es que puede funcionar como un vaso comunicante promoviendo la receptividad de un sector amplio del público lector –cuanto menos el sector femenino– hacia una lectura más elevada. Al trabajar en el perfeccionamiento de “sus autoras” Schiller y Goethe hacían una apuesta por la educación del gusto de estas mismas y de sus receptoras. Entonces, las obras escritas por mujeres no eran catalogadas lisa y llanamente como triviales sino que se ponderaban sus posibilidades formativas. Así, las autoras de la era de Goethe también encuentran un lugar crucial en la esfera literaria de su época como promotoras del ideal cultural weimariano: “la mediación, y no la libre productividad, es su terreno” (Bürger 1984: 23).

Bürger añade que, al aproximarnos a las obras de las mujeres del período artístico, no tiene sentido preguntarse si estuvieron a la altura del paradigma estético de Weimar, si son catalogables como obras de arte auténticas o constituyen ejemplos de la literatura trivial, antes bien, habría que preguntarse si revelan o no una estética diferente.

En ese sentido, es interesante analizar los intercambios entre Goethe y Schiller durante el trabajo de edición del poema épico *Las hermanas de Lesbos*, finalmente publicado en *Musen Almanach* durante el 1800.

En su carta del 29 de mayo de 1799, Goethe realiza una serie de críticas formales a la versión corregida del poema, que expresan un profundo descontento. Allí cuestiona la pericia de la autora para llevar a cabo su idea y, al mismo tiempo, da cuenta de su falta de conocimientos acerca de cuestiones estéticas como la normativa del género literario en el que se encuadraba su texto o las técnicas narrativas indispensables para desplegar la trama. Por supuesto, Goethe ubica *Las hermanas de Lesbos* en el terreno del diletantismo y confiesa “perder la paciencia y la amabilidad con esta obra” (Goethe; Schiller 2014: 399).

No obstante, a partir de un trabajo exhaustivo de corrección, ya el 17 de agosto del mismo año, el autor del *Werther* se muestra medianamente satisfecho con los resultados logrados en la obra de von Imhoff:

El poema cuanto más se lo contempla, hace temer que no surtirá un amplio efecto, aunque es muy agradable para personas que poseen un cierto grado de cultura. Si consideramos las costumbres bárbaras como tema, los sentimientos delicados como material y el estilo undulístico como tratamiento, el conjunto llegó a tener un carácter propio y un atractivo singular, para el que hay que estar hecho o hay que hacerse (427).

Son destacables varios enunciados de esta cita, Goethe refiere aquí que el poema “llegó a tener un carácter propio”, a partir de lo cual podemos inferir que en la obra de von Imhoff se constituye ya una voz personal de la mujer. Se percibe, sin embargo, cierta incomodidad en este lector con respecto al “atractivo singular” de la obra, un comentario ambiguo que intenta describir una obra que no satisface el gusto establecido ni se ajusta plenamente a los modelos estéticos vigentes. Hacia el final, Goethe realiza una aclaración sumamente significativa: *Las hermanas de Lesbos* es un texto “para el que hay que estar hecho o hay que hacerse”, o sea que este poema, que exhibe una voz claramente femenina, que formula una estética alternativa, demanda también la aparición de un público nuevo con el que establecer un nuevo contrato de lectura. Al respecto, Brigitte Jirku (1994) sostiene que siglos antes de que surgieran las discusiones teóricas sobre el concepto, las mujeres de la era de Goethe lograron desarrollar una ‘*écriture féminine*’ (Luce Irigaray) caracterizada por un lenguaje expresivo, enfático, propio de la *Empfindsamkeit* [sentimentalismo] con la que oponerse al discurso patriarcal. En ese sentido, la correspondencia de Schiller y Goethe podría leerse como un territorio en el que se hacen manifiestas las pugnas y negociaciones entre esta “*écriture féminine*” y la autoridad de la estética masculina, encarnada en la pluma correctora de Goethe y Schiller. A medio camino, como un *work in progress*, se encontraba aún la futura obra de arte “femenina”.

Conclusión

Si bien es cierto que el discurso de la diferencia de géneros y las esferas separadas es un factor determinante en las teorías estéticas y nociones de autoría imperantes en el siglo XVIII, la exclusión de la literatura “femenina” no se llevó a la práctica durante el período artístico. Inversamente, esta oposición teórica coexistió con una concreta vida literaria activa por parte de las mujeres, tal como queda testimoniado en el epistolario Goethe y Schiller. Más aún, el discurso de la época en sí está signado por las ambigüedades y contradicciones entre la condena y el estímulo a las mujeres autoras.

Esto marca una notable diferencia entre la situación de las escritoras durante la era de Goethe y lo que sucedería después, durante el período que sucede al *Vormärz*. Susanne Kord (2003) ilustra bien esto, contrastando la imagen de la autora del XVIII caminando en la cuerda floja frente a la mujer autora del siglo XIX, parada frente a un abismo insalvable.

La ambigüedad atraviesa también las ideas de Goethe y Schiller sobre el tema. La crítica especializada suele concentrarse en las reflexiones sobre la mujer artista comprendidas en sus textos abocados a la cuestión del diletantismo. Sin embargo, algunos especialistas (Besserer Holmgren; Fronius) consideran que, al menos en este aspecto, se ha sobredimensionado la influencia de un ensayo que nunca fue concluido ni publicado y que, además, no tiene como

finalidad dirimir la cuestión de la escritura femenina. Sabemos, en cambio, que, según se desprende de los registros, durante el período 1787-1832, J. F. Cotta publicó obras de más de setenta mujeres: gran parte de ellas ya habían colaborado con los autores de Weimar en diferentes revistas o en el teatro.

El hecho de que las mujeres pudieran difundir sus escritos a través de una de las editoriales más prestigiosas de la época no deja de ser significativo. En ese sentido, sostener que Goethe o Schiller relegaron a las escritoras a la posición de meras diletantes resulta, tal como sugiere Fronius (2009), desacertado.

A pesar de que la propuesta de la “*mittlere Sphäre*” podría funcionar como una explicación posible a la pregunta por el estatus de la autoría femenina en la era goetheana, tal vez, lo más atinado sea reconocer que no hubo una norma monolítica y que, homologar la relevancia literaria o el reconocimiento obtenido por las creadoras de obras tan diversas sigue siendo una política simplificadora, que implica una subestimación.

JESICA LENGUA es Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires y maestranda de la misma institución. Se desempeñó como investigadora adscripta de las cátedras de Literatura inglesa y Literatura alemana, estudiando temas vinculados a las novelas de formación y la novela gótica femenina durante el siglo XVIII. Dictó seminarios y cursos de extensión sobre la novela de la época de la Ilustración. Forma parte de proyectos de investigación FILOCyT, UBACyT y UNAJ investiga. Actualmente se desempeña como docente en la Universidad Nacional Arturo Jauretche.

Bibliografía

- BECKER CANTARINO, Barbara. 1984. *Goethe as a Critic of Literary Women*. En Fink, Karl; Baeumer, Max (eds.), *Goethe as a Critic of Literature*. Boston: University Press of America.
- _____. 1987. *Der Lange Weg zur Mündigkeit: Frau und Literatur (1500-1800)*. Stuttgart: Metzler.
- BESSERER HOLMGREN, Janet. 2008. *The Women Writers in Schiller's Horen. Patrons, Petticoats, and the Promotion of Weimar Classicism*. Newark: University of Delaware Press.
- BOETCHER-JOERES, Routh y Mary Jo. MAYNES. 1986. *German Women in the Eighteenth and Nineteenth Centuries: A Social and Literary History*. Bloomington: Indiana University Press.
- BÜRGER, Christa. 1990. *Leben Schreiben. Die Klassik, die Romantik und der Ort der Frauen*. Stuttgart: Metzler.
- COCALIS, Susan (ed.). 1996. *Thalia's Daughters: German Women Dramatists from the Eighteenth Century to the Present*. Tubinga: Francke.
- DIETRICK, Linda. “Women Writers and the Authorization of Literary Practice”. En Burkhard, Henke; Kord Susanne; Richter, Simon (eds.) 2000. *Unwrapping Goethe's Weimar. Essays in Cultural Studies and Local Knowledge*. Nueva York: Camden House, pp. 213-33.
- FLEMING, Paul. 2009. *Exemplarity and Mediocrity. The Art of the Average from Bourgeois Tragedy to Realism*. Stanford: Stanford University Press.
- FREDERIKSEN, Elke. 1997. “The Challenge of ‘Missing Contents’ for Canon Formation in German Studies”. En Herminghouse, Patricia; Mueller Magda. (eds.). *Gender and Germanness. Cultural Productions of Nation*. Nueva York: Berghahn Books, pp.101-12.
- FRONIUS, Helen. 2009. *Women and Literature in the Goethe Era 1770–1820. Determined Dilettantes*. Oxford: Clarendon Press.
- FRONIUS, Helen y Anna RICHARDS (eds.). 2011. *Germans Women's Writing of the Eighteenth and Nineteenth Century: Future Directions in Feminist Criticism*. Londres: Routledge.
- GOETHE, Johann Wolfgang. 2018. *Las afinidades electivas. Hermann y Dorotea*. Buenos Aires: Austral. Trad.: Justo Molina.
- _____. 2017. *Poesía y verdad*. Barcelona: Alba. Trad.: Rosa Sala Rose.
- GOETHE, Johann Wolfgang y Friedrich SCHILLER. 1998. *Über den Dilettantismus/Kommentar*. En Goethe, Johann Wolfgang, *Sämtliche Werke. Briefe Tagebücher und Gespräche* Band 18. Frankfurt y Main: Deutscher Klassiker Verlag.
- _____. 2014. *“La más indisoluble unión”. Epistolario completo 1794-1805*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editorial. Trad.: Marcelo G. Burello y Regula Rohland de Langbehn.
- GOODMAN, Katherine y Edith WALDSTEIN. 1992. *In the Shadow of Olympus: German Women Writers around 1800*. Nueva York: State University of New York Press.
- HAHN, Barbara. 1991. *Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen*. Frankfurt: Suhrkamp.
- HERMINGHOUSE, Patricia. 1997. “The Ladies’ Auxiliary of German Literature: Nineteenth-Century Women Writers and the Quest for a National Literary History”. *Gender and Germanness. Cultural Productions of Nation*. Nueva York: Berghahn Books, pp.145-60.
- KORD, Susanne. 2003. *Women Peasant Poets in Eighteenth-Century England, Scotland and Germany: Milkmaids on Parnassus*. Rochester: Camden House.

- RICHTER, Simon. 2012. “Weimar Heteroclassicism: Wilhelm von Humboldt, Caroline von Wolzogen, and the Aesthetics of Gender”. *Publications of the English Goethe Society*. Vol. 81, N°3, 137-51.
- SCHIETH, Lydia. 1999. Friedrich Schiller Horen. – Projekt und seine Autorinnen. En Schieth *Die Entwicklung des deutschen Frauenromans im ausgehenden 18. Jahrhundert: ein Beitrag zur Gattungsgeschichte*. Berlín: Lang.
- WHITTLE, Ruth. 2013. *Gender, Canon and Literary History. The Changing Place of Nineteenth-Century German Women Writers*. Berlín/ Boston: De Gruyter.