



UNIVERSIDAD DE GRANADA

Programa de doctorado en Lenguas, textos y contextos

Departamento de Lingüística general y teoría de la literatura

La búsqueda de la génesis literaria

**Teoría, hermenéutica y dialéctica en la obra de Peter
Szondi**

Tesis doctoral

Ángel Iglesias Amaro

Dirigida por Sultana Wahnón Bensusan

2021

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Ángel Ramón Iglesias Amaro
ISBN: 978-84-1306-993-7
URI: <http://hdl.handle.net/10481/70147>

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	9
1.1. FINALIDAD Y ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN	9
1.2. PETER SZONDI. INTERPRETACIONES DESDE LA VIDA DAÑADA	20
1.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN	22
2. POÉTICA Y FILOSOFÍA DE LA HISTORIA I. ANTIGÜEDAD CLÁSICA Y MODERNIDAD EN LA ESTÉTICA DE LA ÉPOCA DE GOETHE.	26
2.1. INTRODUCCIÓN	26
2.2. EL PROYECTO DE WINCKELMANN	28
2.3 LO HISTÓRICO HERDERIANO	32
2.4 MORITZ O LA OBRA COMO UN TODO	35
2.5 «DE LA CRÍTICA DE LA MODERNIDAD A SU APOLOGÍA»	38
2.6 CLÁSICO Y ROMÁNTICO VERSUS INGENUO Y SENTIMENTAL	43
2.7 HÖLDERLIN Y LA CARTA A BÖHLENDORFF	45
2.8 SCHELLING: HACIA UNA POÉTICA DE LA MODERNIDAD	48
3. POÉTICA Y FILOSOFÍA DE LA HISTORIA I. LA TEORÍA HEGELIANA DE LA POESÍA	53
3.1 LA ESTÉTICA HEGELIANA EN EL MARCO DE LA GERMANÍSTICA	53
3.2 EL ARTE EN TANTO ARTE	55
3.3 EL ARTE SIMBÓLICO	69
3.4 EL ARTE CLÁSICO	79
3.5 EL ARTE ROMÁNTICO	85
3.6 EL MATERIAL Y LA DIALÉCTICA DEL GÉNERO POÉTICO	95
4. POÉTICA Y FILOSOFÍA DE LA HISTORIA II. DE LA POÉTICA DE LOS GÉNEROS NORMATIVA A LA ESPECULATIVA.	99
4.1 INTRODUCCIÓN	99
4.2 GOETHE Y SCHILLER. EPISTOLARIO «POÉTICO»	107
4.3 F. SCHLEGEL: «CRÍTICA DE LA RAZÓN POÉTICA»	121
4.4 HÖLDERLIN: APARIENCIA, SIGNIFICACIÓN Y METÁFORA	130
4.5 SCHELLING: DEDUCCIÓN A PRIORI	134
5. ESTUDIOS SOBRE HÖLDERLIN	151
5.1 INTRODUCCIÓN: «ACERCA DEL CONOCIMIENTO FILOLÓGICO»	151
5.2 EL ESTILO DE LOS HIMNOS TARDÍOS	162
5.2.1 Como cuando un día de fiesta...	165
5.2.2 Sobre el himno Fiesta de la paz	174
6. ESTUDIOS SOBRE CELAN	188
6.1 PAUL CELAN, INTÉRPRETE DE SHAKESPEARE	188
6.2 ENGFÜHRUNG: «EL RASTRO INEQUÍVOCO»	200
6.3 «POEMA DE INVIERNO»	222
7. TEORÍA DEL DRAMA MODERNO	231
7.1 INTRODUCCIÓN	231
7.2 LA RUPTURA DE LA FORMA. DE IBSEN A HAUPTMANN	236
7.3 «TRANSICIÓN». DEL NATURALISMO AL EXISTENCIALISMO	250
7.4 «INTENTOS DE RESOLUCIÓN» (LÖSUNGSVERSUCHE). DEL TEATRO POLÍTICO AL MISTERIO SOBRE EL TIEMPO	258

8. TENTATIVA SOBRE LO TRÁGICO	277
8.1 INTRODUCCIÓN	277
8.2 FILOSOFÍA DE LO TRÁGICO	282
8.3 «LO TRÁGICO COMO DIALÉCTICA»	290
9. INTRODUCCIÓN A LA HERMENÉUTICA LITERARIA	299
9.1 INTRODUCCIÓN	299
9.2 CHLADENIUS	307
9.3 MEIER	317
9.4 AST Y SCHLEIERMACHER	320
10. CONCLUSIONES	326
11. BIBLIOGRAFÍA	330
11.1 FUENTES PRIMARIAS	330
11.2 FUENTES SECUNDARIAS	331
11.3 BIBLIOGRAFÍA GENERAL	337

La forma hace orgánica la idea

Paul Valéry

1. Introducción

1.1. Finalidad y Estructura de la investigación

La presente investigación consiste fundamentalmente en una exposición del pensamiento teórico-literario de Peter Szondi. Para ello, nos hemos ocupado sobre todo de sus obras más representativas, en las que se pueden encontrar —de una u otra forma— todas las inclinaciones filológico-filosóficas que el autor desarrolló en su corta pero intensa carrera. En cuanto al resto de sus trabajos, la mayor parte de ellos artículos sueltos, si bien son usados en este estudio como referencias y como apoyo para sustentar algunas hipótesis, hemos decidido no tratarlos en profundidad, en la medida en que se encuentran insertos (implícita o explícitamente) en la dinámica de las obras que conforman el corpus de esta investigación. Por otra parte, el orden estructural que hemos seguido en esta tesis no se corresponde con la fecha de publicación de los trabajos de Szondi, sino que sigue una línea que, a nuestro juicio, muestra de forma más clarificadora el desarrollo y las particularidades de su pensamiento.

Como veremos, las obras del autor podrían encajarse dentro de lo que Eagleton definió como «pure or high theory» (2012: 9), y que, con las particularidades propias del ámbito de los estudios germanos, se desarrolló en la órbita de una izquierda intelectual que en los años sesenta y setenta intentó dar un giro hacia un marxismo de corte humanista (Asensi, 2006: 52) o un marxismo hegeliano, o incluso, como en el caso del propio Szondi, hacia lo que podríamos llamar un hegelianismo marxista. No obstante, el autor siempre mantuvo, como sus propios textos, una posición discreta, aunque no falta de compromiso, que si bien estuvo bastante relacionada con el círculo de *Tel Quel*, sobre todo en su último proyecto, no puede adscribirse por completo a sus categorías intelectuales. En realidad, la obra de Szondi se asienta sobre tres nombres clave: Benjamin, Lukács y Adorno, cuyas obras recorren de un modo u otro todos sus trabajos, desde su temprana y conocida *Theorie des modernen Dramas* hasta su obra póstuma sobre Celan.

Como ya hemos advertido, la finalidad de esta investigación se concreta en el conocimiento y comprensión de las obras fundamentales del autor. En un principio, nuestros objetivos eran mucho más amplios e incluso podríamos decir que ambiciosos;

sin embargo, hemos tenido que posponer muchos de ellos para una segunda fase, debido sobre todo a la complejidad casi inabarcable del pensamiento literario alemán. Como en toda investigación, el avanzar de la misma nos fue imponiendo un cambio que finalmente se ha traducido en una empresa mucho más modesta y adecuada a nuestras posibilidades. En cualquier caso, este trabajo también se puede entender como una amplia introducción al pensamiento de Szondi y a la profundidad con la que se acercó a muchos de los grandes temas que todavía hoy son objeto de discusión en el campo de la literatura comparada y de la teoría literaria.

Por otro lado, nuestra metodología se basa en dos puntos fundamentales: lectura atenta y comprensión hermenéutica de los textos del autor, junto con algunas comparaciones entre los textos de Szondi y entre ellos y los de otros autores. Esto último ha sido la parte más compleja de nuestra investigación, y los resultados deben entenderse provisionales, en espera de una segunda fase de la investigación que solo será posible gracias a los conocimientos adquiridos en este trabajo. El estilo dialéctico de Szondi, con sus referencias continuas a los grandes autores del idealismo alemán (Kant, Schelling, Hegel), exigen al lector —y especialmente al investigador— el dominio de una gran gama de conceptos y sistemas filosóficos, cuya amplitud y profundidad podrían constituir por sí mismos el objeto de una investigación propia. Este hecho explica de algún modo el carácter de aproximación que hemos querido otorgarle a este trabajo. Nuestra investigación se ciñe así a los textos de Szondi tratando de comprenderlos individualmente, pero también en su conjunto, destacando su evolución, sus ideas principales y los grandes temas que, desde un principio, han ocupado la centralidad de su pensamiento.

De todos modos, en este trabajo de aproximación a la obra de Szondi hemos podido esbozar algunos de los propósitos que se intentarán llevar a cabo en nuestras investigaciones futuras y que sirven para comprender la obra de Szondi desde un punto de vista más general, así como su estrecha relación con ese pensamiento heredero a partes iguales tanto de la Ilustración como del romanticismo alemán.

En cuanto a la estructura de nuestra investigación, esta se divide en ocho capítulos que, como hemos adelantado, no siguen el orden cronológico de los trabajos que Szondi realizó en su carrera. De este modo, en el primer capítulo nos ocuparemos del tomo primero de una serie de lecciones que Szondi impartió en Berlín y en Göttingen entre 1960 y 1970. Tal y como explican los editores de esta obra (1974: 11), el propio autor había planeado la publicación de dichas clases bajo el título de *Poética y filosofía de la*

historia I, título con el que finalmente vieron la luz, aunque de forma póstuma, y cuya primera parte apareció bajo el subtítulo de *Antigüedad clásica y modernidad en la estética de la época de Goethe*. Este primer capítulo nos servirá para plantear, desde un punto de vista más amplio, las aspiraciones a las que Szondi había llegado tras años de estudio, y que el autor intentó desarrollar partiendo de una serie de pensadores que, desde la Ilustración hasta el periodo del idealismo alemán, muestran la ruptura que se produjo entre una estética puramente descriptiva, y sobre todo ahistórica, y una nueva forma de entender el arte que llegará a su culminación con la *Estética* de Hegel. Asimismo, este capítulo nos servirá para introducirnos en el estilo dialéctico que Szondi desarrolló en la mayor parte de sus trabajos. Como trataremos de demostrar, el autor plantea el desarrollo de este cambio de perspectiva atendiendo especialmente a su evolución histórica, es decir, mostrando las constantes contradicciones (que en sí mismas ya son dialécticas) a las que los autores estudiados tuvieron que enfrentarse, ya sea de forma consciente, como en el caso de Schelling, ya sea de forma inconsciente o fruto de la misma dinámica histórica, como en los casos de Winckelmann o Herder. No obstante, lo más significativo de esta obra es que en ella se encuentra planteada la búsqueda de una nueva poética o de una nueva estética, que sobre todo a partir de Schelling, comenzará a dar indicios de una forma diferente de entender las obras de arte —con especial énfasis en la literatura— que ya no intenta descifrar una esencia ahistórica de estas, sino que, y aquí aparece la relación de Szondi con autores como Bajtín, busca enfrentarse a las obras desde su materialidad misma, desde la propia dinámica de su producción y de sus condicionamientos históricos.

El segundo capítulo se centra en las lecciones sobre Hegel que Szondi también impartió en Berlín en la década de los sesenta. De hecho, estas lecciones (en su versión publicada) ocupan la segunda y última parte del volumen sobre poética y filosofía de la historia citado anteriormente. En esta sección, indagaremos en el análisis que el autor hace sobre lo que él mismo llamó «la meta del pensamiento estético en la época de Goethe» (1974: 143), es decir, la *Estética* de Hegel. Como veremos, ya desde sus estudios sobre la época de Goethe, el teórico se esforzaba en destacar que, a pesar de que en F. Schlegel, Hölderlin y Schelling se encuentra ya una aproximación bastante definida de lo que podría ser esa nueva estética, no será hasta la obra de Hegel donde se llegue a romper por completo con la «estética del efecto», y se enfrente a la obra como una «totalidad artística». Del mismo modo, estudiaremos la lectura que Szondi hace del movimiento hegeliano del arte y el especial interés que el autor, siguiendo la línea marcada por Adorno, muestra por aquello que fuera de toda pretensión de totalidad puede rescatarse

del pensamiento del filósofo. Para Szondi, como para otros pensadores actuales como Slavoj Žižek, existe una particularidad en la obra de Hegel que hace que allí donde se muestra un posible error, como por ejemplo en la famosa «tesis del fin del arte» (*These von Ende der Kunst*), también se pueden encontrar motivos que permiten solventar este aparente fallo, es decir, que aquello que aparece como problemático en Hegel puede resolverse dentro del mismo Hegel, algo que pone de manifiesto la influencia de la filosofía hegeliana en el estilo dialéctico del teórico. En cualquier caso, lo que en realidad lleva al autor hasta la obra de Hegel no es solo la consecución de lo que vendría a ser una estética moderna, sino también la división tripartita que dentro del arte poético establece el filósofo, así como la actualidad de las reflexiones metaliterarias que aparecen dentro de ella. A juicio de Szondi, en Hegel, a pesar de su concepción del lenguaje como mero vehículo de transmisión, también se pueden encontrar algunos conceptos que adelantan nociones de lo que en la actualidad la crítica entiende como «material lingüístico», esto es, sobre el proceso particular que aparece en la literatura y que va más allá de su mero papel de representabilidad, tal y como en la misma época en la que escribía Szondi ya estaban tratando —entre otros— autores como los del círculo de la ya citada *Tel Quel*.

En el tercer capítulo nos ocuparemos del segundo volumen sobre poética y filosofía de la historia, que, también partiendo de una serie de lecciones dictadas en Berlín, se dedica a la evolución existente entre la poética de géneros normativa y la especulativa. En la misma línea que los trabajos precedentes, el autor intenta demostrar que la división tripartita de los géneros literarios, esto es, lírico-dramático-épica, no se dio por completo, como en el caso de la estética histórica, hasta la época del idealismo alemán, algo que se opone a la tesis de autores como García Berrio y Huerta Calvo. Para el teórico, a pesar de que en Platón ya se encontraba un esbozo de esta concepción de los géneros, al igual que en algunos otros pensadores desde la Edad Media hasta la Ilustración, no será hasta las obras del idealismo donde se llegue a una división «a priori» de los tres grandes géneros. No obstante, como se verá, el autor no tuvo en cuenta los textos de algunos tratadistas no occidentales en los que sí parece encontrarse definida ya dicha tesis.

A juicio del teórico, solo partiendo de la especulación es posible llegar al establecimiento de una triada genérica, pues las poéticas de corte normativo o descriptivo estarían incapacitadas para mantener dicha tesis, debido a su método puramente positivista. Con todo, Szondi pone de manifiesto, como ya hiciera al ocuparse de Hegel, que las obras especulativas, como la de Schelling, no parten solo de la idea, sino que

conjugan (de forma crítica) tanto los datos empíricos como las reflexiones generales. Como se puede ver, Szondi toma del idealismo la base de su propia hermenéutica, la cual, como hemos señalado, intenta alternar —inspirándose, asimismo, en Benjamin— el análisis de lo empírico-material con algunas propuestas de corte especulativo.

Por otra parte, en esta obra se puede apreciar con claridad otro de los planteamientos básicos del estilo hermenéutico de Szondi. Como en el caso del primer capítulo, el teórico construye una especie de historia dialéctica de la poética, en la que, a través de sucesivos pasos (desde Platón y Aristóteles pasando por F. Schlegel y Hölderlin), intenta llegar hasta el establecimiento definitivo de dicha triada, oponiéndose abiertamente a las propuestas de Staiger y Croce. Para ello se vale no solo de las obras, sino también del material en el que se puede rastrear el proceso de creación de estas. Por ejemplo, en el caso de Goethe y Schiller, no intenta dilucidar sus opiniones a partir de sus obras oficiales (o no solo de ellas), sino que se vale de las cartas en las que ambos autores configuraron de un modo u otro lo que después aparecería en forma de publicación. La propuesta de Szondi de esa búsqueda de la génesis literaria o poética, que el autor desarrollará con plenitud en sus estudios sobre Hölderlin y Celan, también es utilizada para desentrañar obras de corte teórico, en las que a través de documentos «paralelos», como cartas y borradores, se va abriendo paso hacia una poética-estética que pueda ocuparse con solvencia de las particularidades de la obra literaria moderna.

En el capítulo cuarto analizaremos una obra de corte más práctico, *Estudios sobre Hölderlin*, en la que el autor interpreta varios de los poemas más destacados del poeta. Sin embargo, antes de estas interpretaciones, Szondi, a modo de prólogo, presenta un texto breve (*Sobre el conocimiento filológico*), en el que, en gran medida, sistematiza las bases de lo que podríamos entender como su hermenéutica. En dicho texto, el autor reafirma lo que en cierta medida ya hemos podido comprobar en los capítulos anteriores, es decir, la apuesta por un modo de conocimiento de los textos literarios que se aleje del puro cientificismo, para indagar en las obras como «totalidades artísticas». En este caso, Szondi delimita de forma concisa aquello que las corrientes científicas han obviado continuamente, esto es, la autocomprensión de su propio modelo de conocimiento. Y, a partir de aquí, desarrolla una propuesta en la que el intérprete no solo tiene que dar cuenta de su propia manera de proceder (que tiene que estar expuesta a continuas revisiones), sino que también debería entender las obras «como individuos», como entes autónomos que, a pesar de su relación con la historia y con los demás componentes artístico-sociales, no pueden suscribirse por completo a determinadas categorías generales, tal y como el

positivismo las entiende. En este punto, intentaremos establecer —siempre a modo de hipótesis— la relación de ese tratamiento de «los textos como individuos» con las tesis que, según la interpretación de Ricoeur, se pueden encontrar en las primeras obras de Marx, especialmente en *La ideología alemana*.

Como veremos, a partir de este momento, Szondi oficializa su propuesta de encontrar el sentido de una obra partiendo de su «génesis», de esa búsqueda entre los materiales secundarios (borradores, etc.) que, para el autor, forman parte de la totalidad de la obra. Por nuestra parte, intentaremos demostrar que la tesis de Szondi se encontraba ya prefigurada, tanto en otros teóricos como en algunos fragmentos de obras teatrales, como en *Luces de Bohemia*, o en un texto autobiográfico de Stefan Zweig.

En definitiva, lo que Szondi plantea es que la filología no puede entender los hechos como pruebas fehacientes de un sentido único, sino que estos tienen que tener un valor orientativo, a través del cual podamos acercarnos al sentido del texto, un motivo que, como se verá en los análisis de Hölderlin, aleja al autor de la postura ontológica de Gadamer, pero también de la ortodoxia materialista.

En el primer análisis de los poemas de Hölderlin, Szondi se ocupa de intentar dar validez a la definición de los himnos de Hölderlin como poesía tardía, y para ello se vale de la comparación entre varios poemas del autor en los que se puede comprobar el modo en que Hölderlin, a pesar de contar con poco más treinta años, ya estaba prefigurando una poesía de madurez. A continuación, el teórico hace una lectura del conocido himno *Como cuando un día de fiesta...* en la que se vale tanto de borradores del mismo poema, como de alguna carta de Hölderlin, para reafirmar sus hipótesis. Por otro lado, también se enfrenta a la interpretación de Heidegger, quien veía en el poema el reflejo de esos grandes poetas míticos que servían de portadores de los designios de un pueblo. Szondi sostiene, por el contrario, que el poema habla de la facultad poética misma y de la dificultad de seguir adelante con ella en un mundo donde los dioses están ausentes. En la misma línea, confrontaremos las interpretaciones de José Luis Villacañas, las cuales se oponen tanto a la Heidegger como a las del propio Szondi, aunque en el fondo dicho autor no se aleja demasiado de la lectura del teórico.

Por último, Szondi se ocupa del himno *Fiesta de la Paz*. En este caso veremos cómo el teórico refuta las interpretaciones que han querido ver en ese príncipe diferentes figuras, como la de Napoleón, Júpiter, o incluso la del propio Jesucristo. Para Szondi, quien en este apartado muestra todo su arsenal interpretativo, el poema no puede entenderse partiendo estrictamente de sus elementos aparentemente referenciales, es

decir, partiendo de lo que en sus versos parece corresponder con el contexto histórico en el que se escribieron. Desde su punto de vista, el poema no solo mezcla paganismo y cristianismo, o mejor dicho, antigüedad clásica y modernidad, de una forma muy personal y brillante, sino que además enmascara la figura del propio poeta bajo la apariencia del misterioso príncipe de la paz, una interpretación que se opone a la lectura que el mismo Villacañas también hace de este poema.

En el capítulo quinto nos ocuparemos de la última obra de Szondi, *Estudios sobre Celan*, que el teórico estaba preparando justo antes de su fallecimiento. En esta obra podremos comprobar cómo el autor estaba empezando a seguir la línea, tal y como él mismo reconocía, de autores como Jakobson o Derrida, aunque sin apartarse de sus referentes más habituales: Benjamin y Adorno.

En el primer apartado, Szondi hace una lectura de una traducción de Celan sobre un soneto de Shakespeare, en la que va mostrando el modo en que la traducción de Celan, sin apartarse del original, hace que el poema, en lugar de expresarse de modo discursivo, es decir, al modo de la representación tradicional, hable por sí mismo. Esto no quiere decir que Szondi intente apartar al lenguaje de toda pretensión de representabilidad, pues el mismo autor era consciente del peligro y el error de esta actitud; de ahí que no llegara a congeniar por completo con las posturas de Derrida, etc.

En segundo lugar, Szondi lleva a cabo un análisis profundo del poema *Engführung*, en el que, siguiendo lo propuesto en la primera parte, intenta demostrar ese movimiento del poema en el que no es tanto la voz poética la que nos guía, sino el lenguaje mismo. No obstante, como veremos, algunas de las puntualizaciones de Szondi son rechazadas por autores como Pérez Moreno, quien, a nuestro juicio, hace una lectura sesgada de la interpretación del teórico. Por otra parte, la mezcla entre lenguaje tradicional, es decir, representativo o discursivo, y ese lenguaje «autónomo» que para Szondi se va alternando en todo el poema, nos servirá para hacer una comparación con un breve relato de Enrique Vila-Matas, en el que el narrador hace una descripción similar —pero esta vez sobre la base de una novela— refiriéndose a la peculiar mezcla entre esos dos modos lingüístico-literarios que, a juicio de Szondi, recorre también todo el poema de Celan.

Por último, indagaremos en la famosa lectura que Szondi hizo sobre *Du Liegst*, en la que el teórico se vale de algunas experiencias que compartió con el poeta en una de sus visitas a Berlín. Como veremos, el autor compara las vivencias que Celan experimentó en su viaje a la capital alemana con los acontecimientos que se muestran en el poema. No

obstante, Szondi puntualiza que las experiencias personales de Celan, que él mismo conoció de primera mano, no pueden utilizarse como único elemento para interpretar el poema. Desde su punto de vista, la base de la creación poética, es decir, el mismo lenguaje, también tiene que mostrar su propia presencia y significación, tomando distancia de los elementos puramente representacionales. En este sentido, y para finalizar, compararemos la lectura de Szondi con la crítica que Gadamer hizo de ella en diferentes textos, al tiempo que indagaremos en otros comentarios paralelos como los de Miguel Casado y Jean Bollack.

En el capítulo sexto daremos un salto cronológico hasta la primera obra de Szondi, *Teoría del drama moderno*. Este retroceso temporal tiene una función clara: demostrar que la mayor parte de las inquietudes e intuiciones que el teórico desarrolló a lo largo de su carrera se encontraban prefiguradas en este temprano trabajo, pero también tiene como objetivo acercarse a dicha obra con una perspectiva más amplia que nos permita abordar con mayor rigor sus aciertos y contradicciones.

En *Teoría del drama moderno* Szondi esboza ya ese modo dialéctico de construir una especie de historia evolutiva del drama, tal y como después haría con respecto a la estética y la poética de géneros. Influenciado fuertemente por Benjamin y Adorno, pero sobre todo por Lukács, el autor va desgranando el movimiento dialéctico que, en su opinión, se produjo entre lo que él mismo denomina «teatro dramático», esto es, el drama de corte aristotélico, caracterizado especialmente por el diálogo como totalidad, y un «teatro épico» que, abriendo sus cauces hacia una realidad poco propicia para el diálogo, extiende sus brazos desde Brecht hasta Arthur Miller. En este recorrido Szondi utiliza su artefacto interpretativo de corte hegeliano, al tiempo que muestra las continuas contradicciones que, producidas por la tensión insalvable entre forma y contenido, se van produciendo en ese paso desde un drama sujeto a normas estrictas y otro que —por su historicidad misma— ya no puede mantener tales premisas estructurales. Asimismo, confrontaremos tales propuestas de Szondi con las críticas que ha recibido por parte de autores como Germán Garrido, Lehmann o Kai Bremer, las cuales, como veremos, se centran generalmente en el supuesto tratamiento que Szondi hace del drama recurriendo solo a su capacidad como texto literario.

En el séptimo apartado, nos ocuparemos también de una de las primeras obras de Szondi, *Tentativa sobre lo trágico*. El análisis de esta obra nos permitirá seguir reafirmando la tesis de que ya en sus primeros trabajos se encontraban buena parte de sus concepciones teórico-literarias. En este caso el autor realiza un estudio de varias tragedias

en las que, a modo de comparación, intenta descifrar un «momento estructural» que se encontraría también en los textos de varios filósofos y pensadores. En general, el propósito de Szondi consiste en la búsqueda de las similitudes que se pueden apreciar tanto en unas obras como en otras, y que están, como veremos, estrechamente relacionadas con la dialéctica. No obstante, esta obra de Szondi ha sido ampliamente criticada por diversos autores, pues dicha tesis, es decir, la de ese «momento estructural», no queda delimitada de forma específica, o al menos explícitamente. Como tendremos ocasión de comprobar, las críticas hacia este trabajo se dirigen desde varias posiciones. Por una parte, por la supuesta ambigüedad que Szondi muestra a la hora de relacionar las tragedias y las obras filosóficas, tal y como señala Hans-Dieter Gelfert; por otra parte, como en el caso de *Teoría del drama moderno*, por el supuesto rechazo de Szondi a tratar las tragedias como representaciones y no solo como obras literarias, como afirma Weidner; y, por último, en relación con algunas consideraciones sobre temas que Szondi no trató, o no trató con suficiente profundidad, como advierten tanto Wahnón como de La Combe.

En definitiva, el estudio de este trabajo nos permitirá seguir defendiendo la tesis provisional de que, ya desde sus más tempranas obras, Szondi estableció la base de lo que serían sus estudios posteriores, especialmente por su relación con Benjamin, Lukács y Adorno, y ese estilo dialéctico que los caracteriza, pero también por las referencias a autores de la llamada época de Goethe, y que, como hemos visto, estarán presentes en la mayor parte de sus obras.

En el último capítulo abordaremos la obra en la que el teórico intentó dar una forma más sistematizada a sus planteamientos hermenéuticos. En su *Introducción a la hermenéutica literaria*, Szondi reconstruye de algún modo todo aquello que planteaba, aunque de forma menos precisa, en sus obras anteriores, especialmente en *Sobre el conocimiento filológico*. Como podremos comprobar, el autor utiliza una vez más su particular estilo para ir trazando las líneas de lo que, a partir de pensadores cercanos a la llamada época de Goethe, como Chladenius, Meier y Schleiermacher, pudiera rescatarse para una hermenéutica literaria actual. No obstante, Szondi comienza este trabajo haciendo una distinción entre el método hermenéutico planteado por Dilthey, Heidegger y Gadamer, que aspira a la universalidad del comprender, y el de una filología clásica anclada en un sistema de reglas y en un ahistoricismo deficitario. Para el teórico, la nueva disciplina, que en realidad solo será esbozada en esta obra, debería comprenderse a partir de una síntesis de ambos modelos, es decir, sobre la base de una propuesta que no

renuncie a la comprensión, esto es, a la interpretación, pero que, asimismo, intente apoyarse en unas reglas que no se presenten como universales, sino en relación con una teoría actual de la literatura.

Por otra parte, señalaremos con más detalle algunas de las críticas que, en cierto modo, habremos ido adelantando a lo largo de esta investigación. Por ejemplo, siguiendo a Wahnón, incidiremos en la relación precaria y ambigua que, en sus últimos años, Szondi tuvo con autores del círculo de Derrida, como Roland Barthes, quien, del mismo modo que Eco, Ricoeur o Sontag, ya estaba planteando por la misma época una tesis muy similar a la del teórico. Igualmente, relacionaremos la propuesta de Szondi con las de Karl-Otto Apel, tal y como ha señalado Christian Berner. Y, en la misma línea, expondremos las críticas que Denis Thouard realizó sobre este proyecto de Szondi, críticas que, como veremos, pueden analizarse desde otro punto de vista atendiendo a la lectura que Robert Caner hace de Szondi. En conclusión, este último capítulo nos servirá para hacer una recopilación de muchos de los conceptos e ideas que, a nuestro juicio, se encuentran diseminados por toda la obra del teórico, los cuales pueden plantarse en cierto sentido como un estilo propio que, inspirado fundamentalmente en Adorno, Lukács y Benjamin, intenta buscar de forma dialéctica el sentido del texto tras lo que el mismo Szondi denomina «la lógica de su producción».

En general, las conclusiones provisionales que se muestran en esta investigación están encabezadas por una idea rectora, según la cual en las obras examinadas existe lo que, retomando un concepto del propio Szondi visto más arriba, llamaremos «un momento estructural», que puede entenderse a partir de tres premisas fundamentales: la dialéctica como forma epistemológica, es decir, como modo de lectura, pero también de escritura; la síntesis de lo filológico-material y lo filosófico-especulativo, en relación con una poética-estética de la modernidad; y la búsqueda de la «génesis literaria» —esto es, del proceso de creación de la obra— como recurso hermenéutico que engloba, asimismo, las dos premisas anteriores. Igualmente, como hemos anunciado, intentaremos comparar las propuestas del teórico con las de otros autores, e indagaremos en algunos de los aspectos más problemáticos de su obra, la mayor parte de las veces con el propósito de aclararlos, o de solventar sus posibles contradicciones, y algunas también para oponerles las tesis de otros autores o nuestros propios y provisionales puntos de vista. Además, intentaremos defender la hipótesis ya referida de que la mayor parte de los temas tratados por Szondi estaban presentes en mayor o menor medida en sus primeras obras.

Este trabajo pretende ser además una reivindicación de la figura de Szondi, de su compromiso con la literatura y con esa *high theory* que, como el mismo Eagleton explicaba (2003: 24), entró en un periodo de letargo después de su gran auge entre 1965 y 1980, un periodo en el que, del mismo modo, la extrema izquierda política adquirió brevemente cierta relevancia, para después caer en un largo sueño. Nuestro propósito también consiste en esto, es decir, en intentar poner de relieve la importancia de una teoría literaria que en las últimas décadas parece haber sucumbido en cierto modo a las «luchas minoritarias» (postcolonialismo, multiculturalismo, etc.), que si bien han aportado y actualizado los viejos enfoques críticos, tomando el testigo de la *high theory*, en muchos casos han incluso olvidado lo que Wahnón (2014: 29) define como «coartada comparatista», esto es, el tratamiento de la obras literarias mismas. Por este motivo, la importancia de la obra de Szondi parece hoy más relevante todavía, ya que a través de ella podemos indagar en una forma de entender la literatura, que lejos de refugiarse en la torre de marfil de la vieja crítica conservadora, pero también de los excesos de los *cultural studies*, pretende conformar un modelo que entienda la obra en la lógica histórica de su producción y en la naturaleza artística de su organicidad.

Por otra parte, intentaremos llevar a cabo una defensa de las raíces marxianas de la obra de Szondi —que, por supuesto, en esta primera fase solo queda esbozada— y reafirmar su valor para una interpretación actual de los textos literarios. Evidentemente, no se trata de adecuar las propuestas del teórico a nuestro horizonte de expectativas, sino de situarlo en una posición que el mismo análisis detallado de su obra no niega. Como veremos, los trabajos del autor responden a la definición de «hermenéutica literaria material», pero también a un modelo interpretativo que, lejos de lo que Vattimo y Zabala (2011: 14) entienden como «comunismo hermenéutico», podría recategorizarse como «hermenéutica comunista», en tanto que el término «comunismo» en su origen no tiene la carga histórica que (por sus «errores y horrores») se le impondría después desde algunas perspectivas. Como ha señalado Ricoeur (1986: 94), «comunismo» es el nombre que en los *Manuscritos económicos* se da a la palabra *Aufhebung*, superación de la contradicción en Hegel y superación del «autoextrañamiento» en Marx, y cuya constante vitalidad dialéctica marca, como trataremos de mostrar, la génesis de todos los trabajos de Szondi.

Sin embargo, antes de comenzar esta empresa, creemos necesario introducir algunas notas acerca del autor y sobre los posteriores estudios que se le han dedicado,

para situarlo en su propio contexto histórico y también para comprender mejor ciertas particularidades de su obra.

1.2. Peter Szondi. Interpretaciones desde la vida dañada

En primer lugar, y retomando la definición que Llovet (2018: 29) hace de Kafka, podríamos decir que Peter Szondi no fue un hombre locuaz. Esto se puede intuir por los testimonios que sus propios amigos y colegas de profesión, como Jean Bollack o Ivan Nagel, han dejado sobre él; aunque sus trabajos también nos hablan de ello: todos aúnan modestia intelectual y brevedad expositiva, además de una precisión que huye de las digresiones innecesarias. Probablemente, él mismo hubiera hablado en estos términos sobre la relación implícita que hubo entre su vida y su obra, ya que pensaba, como Valéry, que «la sintaxis es una facultad del alma» (1973: 430), que como esta gobierna el orden de las palabras en la oración, acaba definiendo la relación entre sujeto y objeto (König, 2013: 16). No obstante, ni siquiera sus cartas revelan mucho sobre su vida personal (Süssekind, 2004: 18), y puede que ello se deba a la premisa anterior, es decir, a que todas sus inquietudes vitales y profesionales estaban volcadas hacia su propia obra: no parece casual que solo una vez, a lo largo de todos sus trabajos, aparezca la palabra «yo» (Riechers, 2020: 11).

Como muchas otras, la vida del teórico representa los estragos y las consecuencias posteriores de la primera mitad del siglo XX (Zepp, 2015: 12). De origen judío, Szondi nació en Budapest en 1929. Su padre fue el prestigioso psiquiatra Leopold Szondi, fundador del llamado *Schicksalsanalyse* (análisis del destino), y su madre, Lili Radványi, cuya familia fue próxima al círculo personal de Lukács y Karl Mannheim, fue profesora de idiomas en centros privados. Pero, con poco más de trece años, el futuro de Szondi se vio alterado por la guerra. En 1944 la familia tiene que abandonar la ciudad por las constantes persecuciones antisemitas que asolaban Budapest, amparadas por el propio gobierno húngaro. Con algo de fortuna, y gracias a la mediación del abogado judío Rudolf Kasztner, el 30 de junio consiguen tomar un tren cuyo destino oscila entre la frontera suiza y la española (Riechers, 2020: 25). Sin embargo, el transporte no logra alcanzar ninguno de estos lugares, y ese mismo verano de 1944 Szondi y su familia acaban en el campo de concentración de Bergen-Belsen. Esta experiencia radical se prolongó durante más de cinco meses, hasta que de nuevo, y gracias a la conocida reputación del padre,

consiguen salir en un tren para prisioneros de intercambio que llega a la frontera suiza el seis de diciembre de ese fatídico 1944 (Riechers, 2020: 27).

Tan solo cuatro años más tarde, en un idioma que no era el suyo, pero que se convertiría en la lengua de la mayor parte de sus trabajos y de su vida en general, Szondi obtiene el título de bachillerato en la Escuela Cantonal de Trogen (König, 2013: 13). Poco después comienza a estudiar filosofía, lenguas y literatura alemana y románica en la Universidad de Zúrich, y en el curso 1950 /51 pasa un semestre en la École normale supérieure de París (Riechers, 2020: 29). En 1954 bajo la dirección de Emil Staiger presenta su tesis doctoral, *Theorie des modernen Dramas*, que solo dos años más tarde fue publicada por Suhrkamp. Asimismo, entre 1955 y 1959, trabajó como profesor en una escuela y en un centro de educación para adultos, donde impartió un seminario sobre Rilke; también dio cursos de alemán para refugiados húngaros, y escribió una serie de conferencias radiofónicas sobre poesía alemana (Riechers, 2020: 53). En estos mismos años viaja de nuevo a París para trabajar como profesor de alemán en la École normale supérieure. Sin embargo, a finales de 1959, se instala en Berlín y presenta su tesis de habilitación para profesor universitario, bajo el título de *Versuch über das Tragische*. Tras su habilitación desempeña el puesto de profesor asociado en Heidelberg y Göttingen (Zepp, 2015: 13), hasta que, después de ciertas polémicas y gracias al apoyo de Adorno (von See, 2005: 350), en 1965 obtiene la plaza de profesor titular en la Freie Universität de Berlín. A partir de este momento comienza a trabajar en la creación de un departamento de Literatura General y Comparada, que más tarde llevará su nombre, y por el que pasaron, gracias a su mediación, intelectuales de reconocido prestigio de todo el mundo, como Jacques Derrida, Pierre Bourdieu, Lucien Goldmann, Theodor Adorno o René Wellek (Bollack, 2013: 10). En su corta estancia en Berlín, Szondi no solo estableció una manera propia de acercarse a los textos literarios, con su combinación específica de teoría y conocimiento filológico, de filosofía de la historia y de poética de géneros, a la que se adscribieron muchos estudiantes, sino que también institucionalmente configuró un espacio singular para los estudios literarios posteriores (Albers, 2016: 10). Son años estos de gran intensidad, en los que dicta diferentes lecciones que irán configurando la base de sus siguientes obras, como los estudios sobre Hölderlin, los trabajos sobre poética y filosofía de la historia, o su intento de introducción a la hermenéutica literaria. En este mismo tiempo viaja a Princeton como profesor visitante y es invitado a dar una serie de conferencias en la Universidad Hebrea de Jerusalén, donde Gershom Scholem le ofrece una cátedra permanente, un puesto que Szondi no acepta por

diversos motivos, pero sobre todo por la sensación de «autodesplazado» que ya forma parte de su persona (König, 2013: 15). A su vuelta a Berlín escribe un artículo titulado *Über eine "Freie (d.h. freie) Universität* (Acerca de una Universidad Libre, es decir, independiente), en el que protesta contra una reforma de la educación superior inspirada en razones económicas (König, 2013: 16), y comienza a trabajar en una obra sobre Paul Celan, al que conoció en París en los años cincuenta, y con quien, como en el caso de Adorno, acabó forjando una intensa, aunque discreta amistad.

En el curso 1971/72 Szondi había sido elegido para sustituir a Paul de Man en Zúrich y tenía planeado volver a Suiza, donde pensaba que el aire puro de las montañas podría mejorar sus jaquecas crónicas y sus continuas depresiones; pero en octubre, antes de marcharse de Berlín, decidió quitarse la vida arrojándose al lago Halensee, del mismo modo que solo un año antes había hecho su amigo Paul Celan en el Sena. Durante más de tres semanas, las autoridades, junto con sus alumnos y colegas, se organizaron para buscarlo, hasta que en noviembre encontraron su cadáver sepultado bajo el agua (Bollack, 2013: 11).

1.3. Estado de la cuestión

La muerte de Szondi produjo un gran pesar en los círculos académicos, especialmente en Francia y Alemania. Solo algunos años después de su fallecimiento, Jean y Mayotte Bollack organizaron en París un ciclo de conferencias en su memoria, cuya traducción al inglés se publicó incluso antes que el original en la revista *boundary* 2, Vol. 11, Nº. 3 (1983). La versión francesa acabaría viendo la luz en 1985 con el título de *L'acte critique: un colloque sur l'oeuvre de Peter Szondi*. Este primer monográfico contenía artículos de Rainer Nägele, Michael Hays, Gert Mattenklott, Timothy Bahti, Karl Grob, Bernhard Böschstein y Thomas Fries, entre otros. Desde nuestro punto de vista, habría que destacar la aportación de Rainer Nägele, ya que clarifica desde un primer momento la relación entre idealismo y la hermenéutica de Szondi. También es significativo el texto de Timothy Bahti, quien, como veremos, conecta de forma brillante las interpretaciones que el teórico hizo de Benjamin y Proust con la búsqueda szondiana de esa nueva poética-estética de la modernidad.

Ya en los años noventa se publican los monográficos editados por Elena Agazzi: *L'ermeneutica di Peter Szondi e la letteratura tedesca* (1990) y *Peter Szondi, La storia,*

le forme, l'unità della parola (1997), en el que además aparecen como editores Giovanni La Guardia y Giulio Raio. En esta misma década aparecen también algunos artículos relevantes como el de Jean Bollack (1990), donde el autor exponía la polémica que, como se verá, surgió entre Gadamer y Szondi a propósito de una interpretación sobre un poema de Celan. Asimismo, José Luis Villacañas en *Narcisismo y objetividad. Un ensayo sobre Hölderlin* (1997) discute ampliamente tanto con Szondi como con Heidegger en relación con las lecturas contrarias que ambos hicieron sobre la obra del poeta.

Con el cambio de siglo se publica el monográfico *Engführungen: Peter Szondi und die Literatur* (2004) editado por König, quien, junto con Thomas Sparr, publicó en 1993 las cartas completas de Szondi. Del mismo modo, en 2007, la revista *Telos* dedica un número al autor con el título de *Peter Szondi and Critical Hermeneutics*. Esta obra contiene algunas aportaciones significativas como la de James McFarland, en la que se detalla las diferencias entre Szondi y Benjamin; o el trabajo de Russell A. Berman, que defiende la postura —ética y estética— de Szondi frente a las distintas corrientes conservadoras de su entorno académico. En esta primera década del siglo XXI ven la luz también el prefacio que José Manuel Cuesta Abad hiciera en 2006 para la traducción al español de *Einführung in die literarische Hermeneutik*, donde, entre otras cosas, el autor destacaba el tratamiento histórico de las formas literarias y la materialidad de las propuestas de Szondi; o el número tres de la revista *Neue Rundschau* (2008), dedicado por completo al teórico. Por su parte, Sultana Wahnón exponía en *Teoría de la literatura y de la interpretación literaria* (2008), las aportaciones muy similares que, por la misma época en la que escribía el teórico, estaban haciendo autores como Barthes, Eco o Ricoeur, y que, como se verá, Szondi no llegó a conocer en profundidad. Ya en 2009 Germán Garrido publica un artículo bastante clarificador, en el que esquematiza y resume tanto el pensamiento de Szondi como sus obras en general. Ese mismo año, Raquel Imanishi defendió una tesis doctoral en la universidad de São Paulo, en cuyas páginas se analizan las dos primeras obras de Szondi, y se intenta hacer un recorrido por su trayectoria intelectual a través de sus distintas relaciones con otros pensadores, marcando una línea que recorre desde sus primeros años en Budapest hasta su etapa en Berlín.

La segunda década del siglo XXI también ha traído algunas publicaciones significativas sobre el autor. Entre ellas podemos destacar el libro de Thouard *Herméneutique Critique. Bollack, Szondi, Celan* (2012), o el monográfico de 2013 de la *International Germanic Review*, titulado *L'herméneutique littéraire et son histoire. Peter Szondi*, en el que aparecen nombres tan significativos para los estudios szondianos como

Jean Bollack, Christoph König o el mismo Denis Thouard. No obstante, en este número también hay aportaciones como la de Pedro Sússekind que, como veremos, pone en relación la obra del teórico con la de autores menos conocidos como Antonio Candido. Igualmente, destacan el libro de König, *Philologie der poesie. Von Goethe vis Peter Szondi* (2014), y los artículos de Denis Thouard y Robert Caner recogidos en el volumen *Perspectivas actuales de la hermenéutica literaria* (2014), editado por Wahnón, en los que ambos autores exponen, como se verá, una perspectiva opuesta en relación con el concepto de hermenéutica crítica que intentó llevar a cabo el teórico. También es destacable el volumen editado por Susanne Zeep, *Textual Understanding and Historical Experience. On Peter Szondi* (2015), que contiene una serie de conferencias sobre el autor realizadas en la Universidad Hebrea de Jerusalén en 2013. Entre los artículos que componen esta obra (en la que se encuentran aportaciones de expertos reconocidos como Thouard o König), destaca la crítica que Daniel Weidner hace de *Versuch über das Tragische*, y que, como tendremos ocasión de comprobar, puede cuestionarse por muchos motivos.

En el último lustro podrían subrayarse, entre otros, varios trabajos de Wahnón, como el artículo titulado «Juego estético y sentido ético. Estética y hermenéutica en la teoría de la tragedia de Christoph Menke» (2016), donde, como se verá, se señalan las diferencias explícitas entre las tesis de Menke y las de Szondi. Asimismo, la autora publicaba en 2018 un artículo sobre la hermenéutica de Roland Barthes, en el que vuelve a poner de manifiesto la lectura errónea o incompleta que Szondi hizo sobre la obra de Barthes y otros autores de su círculo. En estos mismos años aparece igualmente el volumen *Nach Szondi. Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Freien Universität Berlin 1965-2015* (2016), editado por Irene Albers, en cuyas páginas se hace un recorrido por la historia del «Instituto Peter Szondi» en la Freien Universität de Berlín después de la muerte del autor. Mención aparte también merece el apartado que la revista *LEA - Lingue e letteratura d'Oriente e d'Occidente*, N. 7 (2018), dedica al teórico bajo el título: *Philology and Hermeneutics: Traces of Peter Szondi*. Esta sección contiene aportaciones como las de Lorella Bosco, Hans-Christian Riechers, Christoph König o la de Éva Kocziszky, cuyo trabajo expone, como tendremos ocasión de comprobar, algunas claves de la relación contradictoria que Szondi mantuvo con las propuestas de Derrida.

Por último, es preciso señalar dos obras singulares: *Postskriptum Peter Szondi, Theorie des Dramas seit 1956* (2017) de Kai Bremer, en la que el autor intenta continuar

con el camino abierto por Szondi en su *Theorie des modernen Dramas*; y la recientemente publicada *Peter Szondi. Eine intellektuelle Biographie* (2020) de Hans-Christian Riechers, quien elabora un interesante recorrido biográfico por las diferentes etapas que engloban tanto la vida como la carrera del teórico.

2. Poética y filosofía de la historia I. Antigüedad clásica y modernidad en la estética de la época de Goethe.

2.1. Introducción

En un poemario publicado a mediados de los años noventa, titulado *Mensajes en botellas rotas*, Roger Wolf escribía lo siguiente:

Las 00.30 y heme aquí
fumando hasta matarme
delante de una pantalla negra
con manchas de verde
embadurnándola.

Ahí fuera, en alguna
parte, en todas,
ensayos de cadáver
se arrastran hacia la mañana
en la estela de otra
noche vacía.

Me pregunto
qué hubiera dicho
Homero
(Wolf, 2007: 103).

Esta última pregunta nos traslada de algún modo a la tensión dialéctica entre antigüedad clásica y modernidad, entre poética y filosofía de la historia, conceptos sobre los que gira toda la obra de Peter Szondi y sobre los que se asienta el modelo de su hermenéutica material. El compromiso del autor se situó siempre en la búsqueda de la conciliación entre dos disciplinas (filología y filosofía), que por diferentes motivos a lo largo de sus respectivas historias han querido reservar o delimitar sus campos de conocimiento, ignorando o menospreciando el componente crítico y a la par constructivo que en cierta medida siempre las ha unido.

Para introducirnos en este problema, expondremos aquí las tesis e ideas contenidas en *Poetik und Geschichtsphilosophie I* (1974), obra en la que Szondi explica de manera concisa cómo estas disciplinas —aunque se han ido separando— fueron durante un largo periodo de la historia dos vertientes de un mismo camino. En concreto, el autor comenta que ya en la *Poética* de Aristóteles se encontraban ambas concepciones, del mismo modo que en Horacio o en Gottsched, pero que, sin embargo, esta línea de la poética, que ha llegado hasta nosotros de forma general como tratados preceptivos, fue perdiendo cada vez más importancia, especialmente a partir de 1770. No obstante, esta circunstancia «no se habría traducido en el derrumbamiento completo de las poéticas de corte normativo», en la medida en que, incluso después de la revolución (o sublevación) del *Sturm und Drang*, siguieron apareciendo obras que pretendían «reimponer otra vez lo artesanal en lugar de lo especulativo» (Szondi, 1974: 16).

Con todo, esta vuelta a lo pasado siempre fue una batalla perdida. Entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, la poética filosófica, cuyos procedimientos se alejan del espíritu normativo para centrarse en el arte mismo, se fue imponiendo de forma progresiva en la mayor parte de las obras dedicadas a tales cuestiones. Desde la perspectiva de Szondi, lo que fundamentalmente distingue a estos trabajos de su antecedente más importante, que se encuentra en la estética kantiana, consiste en que dichos análisis van más allá de lo que el filósofo de Königsberg trató en su *Crítica del juicio*. En su opinión, cuando Kant se pregunta por lo a priori, esto es, cuando se pregunta cómo nace el juicio estético y con ello cuestiona los presupuestos de carácter normativo de la Ilustración, estaba preparando el camino para lo que más tarde desarrollarían Fichte, Schiller, Schelling y Hegel, pero especialmente en el caso de este último, a quien el teórico dedica una obra que se encuentra en la segunda parte de este mismo volumen y de la que se tratará en el capítulo siguiente (p. 17).

Como se habrá intuido, este terreno que el criticismo kantiano no llegó a colonizar y que caracteriza en buena medida el pensamiento de sus predecesores, así como toda la obra de Szondi, se concreta en la estética histórica. Es decir, que la pregunta kantiana acerca de las raíces de la «belleza», del «buen gusto», se transformará en una interrogación sobre aquello que constituye la belleza, y sobre si esta cambia o no con el devenir de los tiempos.

A este respecto, Szondi defiende la tesis de que, con todas sus diferencias, los distintos autores del idealismo mantienen siempre una base común, que se centra en el rechazo a la ahistoricidad del clasicismo de la Ilustración. Sin embargo, el autor añade

enseguida que sería erróneo pensar que este rechazo a las normas eternas del arte promulgadas por las poéticas preceptivas pudo traducirse en un desprecio por lo clásico, ya que ninguno de los autores relevantes de las estéticas del idealismo abandonó su adoración por los artistas griegos. Por el contrario, buena parte de los trabajos de dichos autores se centraron, incluso por encima de las propuestas radicales del *Sturm und Drang*, en construir un sistema de lo bello en el que pudieran tener cabida «desde Shakespeare hasta Sófocles», algo que podría explicar por qué dichas poéticas siempre estuvieron marcadas por «una singular paradoja» (p. 18).

La concepción de lo individual, propia del periodo posclasicista, así como de lo histórico, encuentra sus orígenes en el estudio profundo del arte griego, en tanto que dicho estudio predominaba, y esto es lo paradójico para Szondi, incluso por encima del de las obras medievales, isabelinas o de corte popular, que deberían representar (como de hecho fue para el *Sturm und Drang*) lo opuesto al clasicismo y, por tanto, el modelo de referencia.

No obstante, tal y como veremos en lo que sigue, la respuesta a esta contradicción la encuentra el teórico en la gran influencia que la obra de Winckelmann tuvo en los autores de la época de Goethe. La relación novedosa del historiador del arte con las obras de la antigüedad griega abrió un nuevo sendero «en la asimilación de lo individual y de lo histórico» y encontró su propia formulación dentro del mismo modelo del que supuestamente los autores posteriores pretendían separarse (p. 19).

2.2. El proyecto de Winckelmann

En 1755 Winckelmann publicó una obra titulada *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*,¹ compuesta por varias réplicas y contrarréplicas escritas por el propio autor. Esta obra comienza con una cita que Szondi analiza con detenimiento intentando buscar en ella el germen de la influencia de Winckelmann en los autores que le precedieron. El fragmento en cuestión dice lo siguiente: «el buen gusto que se extiende cada vez más a lo largo del mundo, comenzó a formarse por primera vez bajo el cielo griego» (Winckelmann, 1755: 77). En el término «buen gusto» (*gute Geschmack*) Szondi ve una alusión a los conceptos dominantes en las estéticas de la Ilustración. Como señala Salvador Mas (2014: 231), dicho término es

¹Ideas acerca de la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura.

utilizado también en España por Jovellanos, quien lo definía como «uno de los objetivos de estudio de las humanidades». En las cartas y escritos del autor ilustrado este concepto se articula como un punto central de referencia que, en el caso de la oralidad y la escritura, era necesario utilizar para poder seguir la senda de los autores clásicos; aunque tal concepto no se restringe aquí al campo de las artes, pues incluso se proclamaba el uso del «buen gusto» —que para Jovellanos (1780: 86) era «el tacto de la razón»— en todos los ámbitos de la vida.

En este mismo sentido, Szondi (1974: 21) nos remite a la introducción de *A History of Modern Criticism* de René Wellek, donde se sostiene que entre mediados del siglo XVI y la segunda parte del siglo XVIII la concepción del arte y la literatura se mantuvo de una manera unitaria, si bien dividida en tres periodos, que, respectivamente, se corresponden con la «autoridad de las obras clásicas», la fe inquebrantable en la «razón» y el dominio del «buen gusto».

Y precisamente a este concepto de «buen gusto» opone Szondi la expresión «cielo griego» (*Griechischen Himmel*) con la que se cerraba la cita de Winckelmann. Desde su punto de vista, si el primer concepto encarnaba el arquetipo de la Ilustración, de la esencia ahistórica de lo clásico, este último se podría traducir como el presupuesto histórico a partir del cual el arte no puede verse tan solo a través de estéticas normativas, ya que ese «cielo griego» —que alude directamente al periodo clásico— nos sitúa en un contexto concreto de una época determinada. Es decir, que en este cielo griego winckelmanniano aparecían los primeros signos de lo que más tarde se configurará como una estética moderna, en la que las obras de arte no son vistas desde un punto de vista ahistórico y esencialista (p.22).

A pesar de esto, dicha relación entre lo preceptivo y lo histórico, que podría parecer un acto de trasgresión por parte de Winckelmann, «hay que entenderla como una incoherencia», como una contradicción que expresa el declive final de las poéticas (estéticas) clasicistas. La aporía que se encontraba en Winckelmann, y que este no supo ver, se debía en cierto modo «a la innovación que para el historiador del arte significaba el descubrimiento de aquel cielo griego». Visto de este modo, la contradicción que se presenta en dicho autor consiste en negarle a la modernidad, o mejor dicho, al arte de la modernidad, aquello que «sí aceptaba para los griegos»; pues si bien se apostaba por la lectura histórica del característico «cielo griego», no se dotaba de la misma versatilidad a la lectura de las obras modernas, de las que se afirmaba que debían ser «imitación» no de la naturaleza, sino del arte clásico mismo (p.25).

Esta concepción de Winckelmann se explica por una visión de la antigüedad clásica alentada por un cierto utopismo. Para el historiador del arte, la época de Homero, Esquilo, Sófocles, Eurípides, Platón, tenía un aura diferente, especial. Bajo aquel cielo de la Grecia clásica parecían darse las circunstancias idóneas para la realización del arte más puro, de un arte que era expresión de una naturaleza cargada de lo que, para Winckelmann, constituía la esencia misma de lo bello. No obstante, este último pensaba que dichas circunstancias supuestamente ya no volverían a repetirse, por lo que «apremiaba a los artistas de su época a seguir el ejemplo de los griegos». La imposibilidad o la dificultad de una adecuada imitación de la naturaleza, que Winckelmann veía corrompida o deformada en su tiempo (una dicotomía que nos retrotrae al poema de Wolf), tan solo parecía poder alcanzarse «tomando el ejemplo de los autores de la antigüedad clásica» (p.26).

En este punto, Szondi rescata un párrafo de las *Ideas...* de Winckelmann, donde se aprecia cómo la apuesta del historiador del arte se produce en contraposición a la naturaleza corrompida y/o escindida de la modernidad:

Si el artista toma pie en este fundamento, permitiendo que la regla griega de la belleza conduzca sus manos y su sensibilidad, se encuentra entonces en el camino que con seguridad le conducirá a la imitación de la naturaleza. Los conceptos de la Antigüedad de totalidad y de lo perfecto en la naturaleza le harán más nítida y más perceptible nuestra naturaleza dividida (Winckelmann, 1755: 87).

El teórico encuentra en estas palabras un anticipo de esa concepción de «lo escindido» (*Getheilten*) que los artistas y filósofos del romanticismo encontraron tanto en el arte como en ellos mismos. Por otra parte, también podemos comprobar que la obra de Winckelmann, que en todo momento mantiene un carácter clasicista, «también introdujo una nueva relación con las obras de arte», cuyo *modus operandi* tendría gran influencia en sus predecesores y comenzaba a romper con la estética normativa para acercarse a la individualidad creadora, o a aquello que más tarde se conocería como *genio*. Desde esta nueva perspectiva, el historiador, «alejándose de lo meramente descriptivo», se relacionaba con las obras de arte «como si estas fueran entes vivos y no como objetos inanimados» (Szondi, 1974: 27).

En fechas más recientes Jacques Rancière (2011: 32-33) ha incidido en este mismo punto de la obra de Winckelmann, en el que se pueden ver las conexiones de las

individualidades artísticas con los principios de un pueblo particular, y en el que la historia comienza a hacer su aparición como elemento catalizador de la modernidad. Del mismo modo, Didi-Huberman señala la ruptura con lo descriptivo que aparece en Winckelmann:

La historia del arte, según Winckelmann, no se contenta, por tanto, ni con describir, ni con clasificar, ni con fechar. Allá donde Quatremère de Quincy habla de un simple movimiento de retorno «del análisis a la síntesis», Winckelmann mismo habrá radicalizado su posición desde el punto de vista filosófico: la historia del arte (*die Geschichte der Kunst*) debe ser escrita para que sea explicitada la esencia del arte (*das Wesen der Kunst*) (Didi-Huberman, 2009: 16).²

Sin embargo, Szondi vuelve a cuestionar a Winckelmann utilizando otro concepto polémico que encuentra en la segunda frase de las *Ideas...* En dicho fragmento se puede leer que, para el historiador del arte, las influencias de los pueblos extranjeros «confluyeron en Grecia, por así decirlo, tan sólo como las primeras semillas» (Winckelmann, 1755: 77). Tal proposición es vista por el teórico (1974: 32) como un tercer concepto que se añadiría al de «buen gusto», como expresión del clasicismo normativo, y al de «cielo griego», en el que podíamos encontrar una referencia a la filosofía de la historia. Así las cosas, la semilla (*Saamenkorn*) de Winckelmann, que solo germinaba en tierras griegas, se traduciría en una concepción evolutiva del arte que vuelve a tensar la relación contradictoria entre la interpretación histórica y la normativa.

En opinión de Szondi, si en la obra de Winckelmann los comienzos del arte eran comparados con «la mísera pintura de los egipcios», o la obra de Esquilo representaba la altisonancia juvenil, parece difícil poder articular esta representación con una lectura histórica del arte; o dicho con más precisión, al concebir la historia del arte en términos de progreso, del mismo modo que si hablásemos de comercio o tecnología, se acaba introduciendo «una noción contradictoria y de carácter estático» que anula la lectura histórica de la que venimos hablando y muestra a las claras la normativa clasicista de la que el proyecto de Winckelmann, con todas sus virtudes y adelantos, nunca llegó a desprenderse (p. 33).

² Sin embargo, a pesar de las evidentes similitudes, Rancière no menciona a Szondi en ningún momento de su trabajo y Didi-Huberman lo hace solo de forma aislada.

2.3. Lo histórico herderiano

Según un consenso general, el gran precursor del pensamiento histórico fue el filósofo, teólogo y crítico literario Johan Gottfried Herder. Sin embargo, Szondi entiende que la obra de Herder mantiene aún algunos rasgos que no le permiten romper de forma definitiva con la llamada «estética del efecto» (*Wirkungsästhetik*). A su modo de ver, no será hasta la consolidación del idealismo cuando «sí se pueda hablar de una estética como filosofía del arte» (Szondi, 1974: 34).

Por otro lado, cabe destacar que Herder mantuvo siempre una gran admiración por el trabajo de Winckelmann, pues ambos compartían una mirada similar, podríamos decir que nostálgica, hacia el arte clásico griego:

El estilo de Winckelmann es como una obra de arte de los antiguos. Cada pensamiento, elaborado en todos sus aspectos, se destaca y está ahí, noble, sencillo, elevado, completo: existe. Puede haber nacido donde o como sea, con esfuerzo o por sí mismo, en un griego o en Winckelmann; basta que, gracias a éste, como una Minerva salida de la cabeza de Júpiter, esté ahí y exista. Por eso, al igual que en la orilla de un mar de pensamientos desde cuya altura la mirada se pierde en las nubes, así me hallo ante sus escritos y observo el panorama (Herder: 1774: 6).

Tal y como señala Szondi, en otro momento de estas mismas notas de Herder el concepto de antigüedad clásica aparece acompañado del término «paraíso» (*Paradieses*). En opinión del teórico, esto acaba transformando lo clásico en un lugar pasado y remoto al que se puede volver la mirada tan solo con la pretensión de observar. O dicho de otro modo, para Herder, a diferencia de Winckelmann, la imitación del arte griego ya no es posible, en tanto que lo clásico es ahora un momento de la historia del arte que solo sobrevive digamos que en un tiempo pasado, inalcanzable. No obstante, Herder tampoco «tenía una visión ideal del arte de la modernidad»; pues si bien apostaba firmemente por la unión entre arte y naturaleza, «no percibía que esta última se asemejara a aquella naturaleza» que los artistas de la antigüedad tomaban de la vida cotidiana (Szondi, 1974: 35).

El propio Herder afirmaba que le había tocado vivir en un mundo donde «no reina más que el espíritu del comercio, las finanzas y la formación» (1774: 58) y donde el arte ya no era fruto de una naturaleza ingenua (el artista que plasma los cuerpos de los atletas despreocupados en los gimnasios, etc.), sino que estaba al servicio de fines puramente

mercantiles: un «modelo alquilado» que especula, que se vende; algo que ya estaba en Winckelmann, y que madurará en Hegel.³

Pero, como puntualiza Szondi (1974: 36), la crítica de Herder al arte moderno tampoco puede ser solventada con un regreso al modelo de los artistas clásicos. En general, Herder se posiciona a favor de la fusión entre arte y naturaleza, una especie de búsqueda de lo natural (no lo clásico, aunque tampoco lo moderno), que no sea fruto del «artificio alquilado». Sin embargo, esta concepción de Herder «vuelve a caer en lo normativo», en la medida en que, al restringir puramente el arte a lo «natural», desemboca en una especie de *nomenklatura*. De todos modos, el filósofo supo apreciar en buena medida el carácter innovador de la obra de Winckelmann. En sus notas sobre este último, a las que Szondi recurre con asiduidad, se puede apreciar que la revolución teórica de Winckelmann fue mucho más allá de la historiografía de su época.

Según Szondi, Herder era consciente de que el modelo de Winckelmann introdujo un estilo muy personal, que se enfrentaba al hermético «descriptivismo» de la tradicional historia del arte, puesto que en la concepción de Winckelmann no solo se intenta comprender los detalles de una determinada obra, sino que se busca encuadrarla en un todo cultural, o mejor dicho, dentro de las características de un determinado pueblo (*Volksgeist*). Sin embargo, el momento en que Winckelmann y Herder se separan de forma definitiva «está estrechamente relacionado con esta alusión al carácter de los pueblos y su cultura». Para Winckelmann, el arte egipcio, así como el asiático, eran tan solo una especie de figura embrionaria que alcanzaría su desarrollo definitivo en la Grecia clásica. Tal planteamiento «suponía un punto de ruptura con el pensamiento histórico» que se intuía en su obra, pues, según esto, el único pueblo cuyas circunstancias podríamos tomar como condicionantes puros de su propio arte sería el griego. Es decir, que tanto el periodo anterior como el posterior eran entendidos por Winckelmann, de un modo que aún pervivirá en Hegel, como primitivo y decadente, algo que Herder ya no podía compartir (p. 38).

Por otra parte, la obra de Herder fue también una de las primeras en centrar su atención sobre el «arte oriental» (*orientalische Kunst*), un arte que, a diferencia de Winckelmann, Herder consideraba ya maduro, fruto de unas circunstancias históricas, y

³ La crítica histórica que refleja aquí el pensamiento de Herder será unas de las fuentes que, como ha señalado Steiner (1970: 341), más tarde también recogerá, con todos sus matices, buena parte del marxismo.

cuya influencia sobre los artistas de la antigüedad clásica le llevaron a buscar las posibles imbricaciones de otros pueblos en el arte alemán.

A pesar de todo, Szondi encuentra en esta búsqueda un punto paradójico, en tanto que Herder la llevó a cabo sin señalar un arte concreto o una escuela artística que influyera de forma significativa en los artistas de su época. Por el contrario, el pensador invirtió los términos⁴ e intentó demostrar cómo el pensamiento nórdico llegó a Alemania en tres periodos, esto es, a través de los anglosajones, los daneses y los normandos (ibid.), esos pueblos nórdicos a los que, como escribe José Luis Villacañas, «Lessing despreciaba como salvajes guerreros» (1990: 57).

Sea como fuere, el porqué de esta deriva inversa tenía para Herder un nombre propio: William Shakespeare. En su artículo sobre el dramaturgo, el filósofo criticaba a los pensadores que, para salvar de algún modo el arte de Shakespeare, los justificaban frente a los postulados del clasicismo. A juicio de Szondi (1974: 41), la diferencia radica en que, para Herder, el punto de vista desde el que hay que estudiar los criterios artísticos de Shakespeare es el histórico, lo que vendría a significar que las normas del drama shakespeariano no las rige ningún postulado universal.

El primer criterio de Herder a la hora de abordar el drama de Shakespeare consiste en entenderlo como una forma radicalmente opuesta a la clásica, y no como una mera descomposición de esta. En este caso, el teórico acaba concluyendo que lo que Herder parece intentar demostrar es que el drama griego tiene una determinada forma precisamente por el devenir de sus condiciones históricas, y no por el cumplimiento de unas posibles reglas, del mismo modo que ocurría con la obra de Shakespeare. En los planteamientos de Herder, tanto este último como Sófocles se encuentran en la naturaleza; pero, por el contrario, el arte normativo, al buscar las supuestas reglas aristotélicas, huye de lo natural de su tiempo, y Herder no podía concebir un arte que no estuviera emparentado con la naturaleza. Con todo, Szondi observa que en la defensa férrea de la naturaleza por la que apuesta Herder se omiten los sonetos de Shakespeare, una forma poética que, en su opinión, indica llamativamente que también existe artificiosidad en el propio poeta (p. 46).

En resumen, siguiendo esta idea, podríamos decir que la defensa herderiana de lo natural frente a lo artificial es un intento de demostrar que el clasicismo, es decir, que Voltaire, Racine, Corneille, etcétera, construyen sus obras desde una perspectiva alejada

⁴Probablemente debido a que no encontraba ningún artista válido para su concepción en Alemania.

de su propia realidad y que malinterpretan los postulados de Aristóteles. No obstante, lo problemático de esta crítica de Herder «no consiste en los posibles errores u omisiones que el filósofo cometió en su tratamiento del clasicismo», pues el problema en cuestión se encontraría «en la pervivencia de la llamada estética del efecto», cuyo influjo se puede apreciar cuando Herder afirma que los dramas de Shakespeare «tienen el efecto que las obras francesas no saben alcanzar» (cit. por Szondi, p. 48).

Por otra parte, Herder —a pesar de su gusto por el psicologismo ahistórico— era consciente de que la obra de Shakespeare no podía seguir vigente mucho tiempo como modelo de la naturaleza nórdica. Todo esto —dice Szondi— «explica que su artículo sobre el dramaturgo finalice con una llamada en forma de loa al Joven Goethe», en cuya obra *Götz* veía el futuro del nuevo arte. En definitiva, la contradicción de Herder sería cada vez más visible, ya que a finales del siglo XVIII el arte se encaminaba de forma evidente «hacia una representación burguesa de la realidad», lo que se podría traducir en el declive definitivo de esa concepción natural herderiana (p. 52).

2.4. Moritz o la obra como un todo

El siguiente paso en el estudio de las relaciones entre antigüedad clásica y modernidad se concentra en la obra de Friedrich Schlegel, aunque antes de adentrarse en ella, Szondi repara brevemente en un autor poco conocido, cuyos trabajos resultan de especial interés como anticipo de la estética que se desarrollará en los años posteriores.

Karl Philipp Moritz (1756-1793) fue un poeta, novelista y pensador que en su corta vida se codeó con los grandes representantes de la literatura alemana del siglo XVIII. Tuvo una estrecha amistad con Goethe, conoció a Schiller y escribió un buen número de artículos sobre la relación entre antigüedad clásica y modernidad.

Como es sabido, a finales del siglo XVIII Moritz y Goethe visitaron los monumentos de Roma al tiempo que leían las descripciones de Winckelmann. Fruto de estas experiencias, cada uno llegó a distintas conclusiones. Por ejemplo, mientras que en el *Viaje italiano* de Goethe tan solo se apuntaban —tal y como señala Szondi— «algunos supuestos fallos en las descripciones del historiador del arte», la lectura de Moritz se concreta en una «crítica de principios» (*Kritik prinzipieller Natur*). Según la investigación del teórico, estas críticas podemos encontrarlas en varios artículos de Moritz, entre ellos el titulado *La marca de lo bello. ¿Hasta qué punto pueden describirse obras de arte?*, en

el que Moritz señala directamente «el carácter subjetivo de la obra de Winckelmann», en la medida en que, en las descripciones de este último, el autor veía demasiada efusión, demasiada preocupación por el propio estilo, es decir que Winckelmann estaba más preocupado del «sensualismo de su prosa» que de la obra que describía (Szondi, 1974: 53-55).

La conclusión de Szondi es que en este punto podemos encontrar una postura poco común en la teoría del arte del siglo XVIII. En primer lugar, porque las descripciones al estilo de Winckelmann, o las descripciones en general, «pueden abocar en una suplantación de la propia obra». Como consecuencia de ello, debemos advertir que el cometido de la interpretación «no debe ser solo concreto», es decir, que no puede reducirse a cuestiones particulares, ya que debería darnos una visión completa y «estructural de la obra de arte».⁵ En general, las premisas de Moritz «adelantan puntos básicos de la crítica literaria moderna» que no se deben ver solo como pequeños destellos dentro de su obra, pues tales teorizaciones estaban encaminadas a la construcción de un artículo pionero publicado por Moritz en 1785 (p. 56).⁶

Siguiendo esta misma línea, la segunda crítica de Moritz a Winckelmann, aunque esta vez no de forma directa, se concentra en la concepción del arte como alegoría. Para el historiador, la pintura era un arte especialmente alegórico, o por decirlo en palabras del propio Winckelmann: «el pincel debía estar al servicio de la idea» (cit. por Szondi, 1974: 56). Algo a lo que Moritz parece contestarle con una frase muy significativa que demuestra un carácter visionario e innovador: «el poder del pincel subordina la idea, ésta sirve a la obra de arte, la obra de arte no la sirve a ella» (ibid.). O sea, que Moritz propone aquí la liberación del arte, la autonomía de la obra con respecto a la moral, y lo que, en opinión de Szondi es más importante, la ruptura aparentemente total con la «estética del efecto».

Asimismo, en un artículo titulado *Punto de vista para la poesía mitológica*, Moritz dejaba clara dicha postura al sostener que «una verdadera obra de arte o una poesía bella son algo acabado y perfecto en sí mismo, que existe por su propia voluntad, y cuyo valor radica en sí mismo y en la relación armónica de sus partes» (1791: 215).

⁵ Esta es la cuestión principal que Szondi trata en casi todas sus obras, pero en especial en su artículo *Acerca del conocimiento filológico* (1967), del que se tratará con más detalle en los siguientes capítulos.

⁶ *Intento de reunión de todas las bellas artes y ciencias en el concepto de lo que se perfecciona a sí mismo.*

Por último, la tercera crítica de Moritz frente a los postulados de Winckelmann se encuentra en *De la imitación creativa de lo bello*, un trabajo en el que se observa la negativa de Moritz con respecto a la imitación de la naturaleza (en el sentido de Herder) y frente al modelo de los artistas clásicos. Para Moritz, el artista tenía que plasmar exteriormente a partir de sí mismo, conjugando lo antiguo y lo moderno, porque entre estas dos dimensiones se podría discernir un todo, y a partir de ese todo tendría que nacer la nueva obra de arte.

Szondi recoge un fragmento del artículo de Moritz donde este apuntaba que: «si ese artista se sintiera impulsado a imitar la belleza interior de su modelo tal y como se refleja en sus rasgos, debería necesariamente construir su concepto a partir de sí mismo y tendría que intentar representarlo fuera de sí» (cit. por Szondi, 1974: 57). En este caso se hace una distinción «entre imitación de lo bello (lo exterior) e imitación de lo moral (lo interior)» ya que esta posición de Moritz «puede entenderse en varios sentidos». Por un lado, «desde la práctica», que se contrapondría a la concepción winckelmanniana de la imitación, en relación con los artistas antiguos. Y, por otro lado, «desde la teoría», que en este caso sería vista como una especie de «anticipación de la diferencia entre las esferas del bien y del mal en las críticas de la razón práctica y del juicio kantianas» (p. 60).

A partir de este punto, el análisis de Szondi vuelve a insistir en lo mismo, aunque apoyado por diferentes ejemplos extraídos de los novedosos artículos de Moritz. En definitiva, lo que el teórico nos hace ver es que, si bien Moritz no ha ocupado un papel importante en la historia de la estética, o para ser más exactos, en la historia oficial de la estética, sus concepciones del arte —que tampoco quedan libres de ciertas contradicciones— abren el camino final hacia una estética idealista-materialista que tomará la obra de arte como un ente autónomo e histórico que se puede valorar por lo que es en sí mismo, dejando a un lado definitivamente las premisas del clasicismo y de la consabida «estética del efecto» (p. 61).

Con todo, habría que advertir que ya Dilthey se había referido a Moritz y a este singular camino que va desde una poética normativa a una estética especulativa. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, el que Szondi no lo haya tomado como referencia se debería a que en el trabajo de Dilthey, si bien se habla de la inclusión de lo histórico desde Herder, etc., no se precisa la eliminación progresiva del efecto y, desde una postura psicologista, se llega a afirmar que:

[...] la estética alemana desarrolló una gran riqueza de conclusiones profundas y sutiles sobre todo el complejo de la poesía, desde el concepto de belleza hasta las formas de las distintas especies poéticas. De acuerdo a las proposiciones enunciadas, esta estética estableció el nexo causal entre el estado de ánimo que produce una obra poética y la forma que le es propia (Dilthey, 1887: 48).

2.5. «De la crítica de la modernidad a su apología»

Como hemos visto, hasta el momento los autores tratados representan de una u otra forma diversas etapas del transcurrir de la poesía alemana. Por ejemplo, Szondi adjudica a Winckelmann la época de la Ilustración, desde la que se comienza a abrir el camino hacia la denominada «época del genio». Por otra parte, el teórico sitúa a Herder, con su artículo sobre Shakespeare, en el centro del periodo del *Sturm und Drang*. Y, por último, Moritz y F. Schlegel representarían la época clásica de Weimar, en la que se da el tránsito «de la crítica de la modernidad a su apología» (*Kritik an der Moderne in deren Apologie*) (Szondi, 1974: 62).

No obstante, la obra del primer Friedrich Schlegel tampoco queda exenta del influjo winckelmanniano, pues, al igual que Herder, Schlegel quería ser «un Winckelmann de la poesía», aunque esta paternidad intelectual de Winckelmann se vuelve contradictoria en el caso de Schlegel. Según Szondi, en el conocido artículo del joven Schlegel titulado *Über das Studium der griechischen Poesie*, y publicado en 1795, el autor citaba a Winckelmann⁷ en un lugar marginal cuando enumeraba a los mejores estudiosos alemanes del arte griego. Sin embargo, y dejando a un lado los sentimientos personales que Schlegel tuviera hacia la obra del historiador del arte, «sus diferencias se encuentran ya en la parte teórica». En concreto, su verdadera diferencia radica en que Winckelmann hablaba de «la necesidad de la imitación» (*Nachahmung*) de las obras griegas, mientras que Schlegel apuesta «por su estudio» (*Studium*). Por lo que parece, este último tenía una concepción mucho más definida de la diferencia entre teoría y praxis, o por decirlo de otro modo, entre crítica y arte, una diferencia que, como se ha advertido aquí, no estaba demasiado determinada en la obra de Winckelmann. En este caso podríamos decir —siguiendo las palabras del mismo Szondi— que, mientras que Winckelmann se decantaba «por la imitación, Schlegel lo hacía por la reflexión» (ibid.).

⁷Más concretamente, el nombre de Winckelmann aparece solo en el último párrafo del artículo (F. Schlegel, 1795: 152).

De todos modos, el estudio profundo de las obras clásicas por el que apuesta Schlegel «no se contrapone radicalmente a la imitación», en la medida en que señala la falta de talento y de genio en unas obras (buena parte de los poetas alemanes menores de su época) que no eran para él más que pastiches, imitaciones forzadas y demasiado artificiales (p. 63). Tal y como sostenía el propio Schlegel (1795, 68), el artista moderno debía tener un conocimiento profundo de los griegos, pero también de los modernos y especialmente de aquello que los diferenciaba.

En este sentido, Szondi defiende la idea de que, con todas sus discrepancias, tanto Schlegel como Herder tienen sus raíces en Winckelmann y comparten una visión de futuro de la poesía, aunque al buscar un ejemplo para este nuevo arte, lo hacen en artistas distintos —que, en realidad, son el mismo—, pues mientras que Schlegel «apuesta por la *Ifigenia* de Goethe, Herder lo hace por el *Götz*». Con todo, Schlegel «no comparte la visión evolutiva del arte» que se encontraba tanto en Winckelmann como en cierto modo en Herder. Dicho de otro modo, que la ya conocida convicción de que la cultura tiene sus periodos de esplendor y decadencia significaba, para Schlegel, que el arte moderno nunca podría distanciarse del clásico (Szondi, 1974: 66).

El autor entiende que las diferencias entre Herder y Schlegel pueden encontrarse también cuando se consideran las reflexiones de Schlegel sobre Shakespeare. Como se ha mencionado, Herder defendía la tesis de que, si Aristóteles hubiera vivido en tiempos de Shakespeare, no hubiese dudado en tomarlo como ejemplo para su *Poética* (ibid.). Como sabemos, Herder veía en el poeta un ejemplo de la naturaleza, o mejor dicho, de la naturaleza de su siglo; un punto de vista que Goethe también adoptó con fuerza y que se puede comprobar en fragmentos del poeta tan explícitos como aquel que afirmaba que «no hay naturaleza tan plena como los hombres shakespearianos» (cit. por Wellek, 1969: 234).

No obstante, Schlegel ve las cosas de forma distinta. El motivo que Szondi encuentra para afirmar esto se debe a que «el Shakespeare del que habla Schlegel no es un modelo para la *Poética* de Aristóteles», sino todo lo contrario, ya que, a juicio del propio filósofo, el poeta rompe con las normas clásicas y solo se le puede considerar desde la estética, pero desde una estética que ahora se puede ver como filosofía del arte. «El Shakespeare de Schlegel no es ya naturaleza, sino el arte más concreto», del mismo modo que el filósofo también era consciente —al igual que lo fue Herder— de que la obra del dramaturgo no podía ser el modelo representativo de su época (Szondi, 1974: 67).

En este sentido, Schlegel define las obras de Shakespeare como «interesantes» (*interessantes*),⁸ término que las contrapone a lo «bello»; para después «compararlas con los dramas de Sófocles», a los que denomina «objetivos» (*objektiven*). Lo que ocurre es que al calificar dichos dramas como «interesantes», Schlegel «los restringe a una época» y los sitúa como elemento de transición hacia un arte verdaderamente moderno que, como ya se ha visto, Schlegel ejemplificará con el Goethe de Weimar. Es decir, que, desde el punto de vista de Schlegel, las obras de Goethe se encontraban en un lugar intermedio entre lo «interesante» y lo «objetivo», dos definiciones que, como se podrá intuir, se corresponden con las categorías de moderno y clásico respectivamente. En definitiva, lo que viene a decirnos el teórico es que en *Del estudio de la poesía griega*, Schlegel defiende un programa neoclasicista que paradójicamente será el germen de su defensa de la modernidad (pp.68-70).

Dicha paradoja se puede entender con cierta facilidad atendiendo a la explicación que Rene Wellek hacía de ella en su famosa obra citada anteriormente. Según este autor, para comprender esta aparente contradicción teórica, bastaría con realizar una operación relativamente sencilla que consiste en «cambiar los signos menos por los signos más en la caracterización [de Schlegel] de la literatura moderna» (1955: 20).

Con todo, Szondi (1974: 71) piensa que el comienzo de este cambio ocurre en el periodo transcurrido entre la redacción del artículo y su publicación, un tiempo en el que Schlegel toma contacto con Fichte, Novalis, Tieck y Schleiermacher, así como con el tratado de Schiller *Sobre la poesía ingenua y sentimental*, cuya lectura parece hacerle tomar una posición definitiva en favor de la modernidad y el romanticismo.

Ya en el prólogo de 1795 Schlegel pone de manifiesto esta transformación y sostiene que lo «interesante» (el arte moderno), que supone una cierta decadencia o pérdida de lo bello, se debería entender como una etapa intermedia. Si bien es cierto que «más tarde Schlegel cambiará este punto de vista», y lo provisional que veía en el arte moderno «se transformará en utopía». Aquello que en un principio el filósofo veía como una simple transición que abarcaba desde Shakespeare hasta los mismos estragos de la Revolución francesa, dejará de ser en un momento dado ruptura, «para convertirse en esperanza de futuro». Asimismo, aquello que en definitiva «hace virar a Schlegel en favor

⁸ Como sostiene Villacañas, en Schlegel «lo interesante es la manifestación de la subjetividad individual, y como fenómeno reconocido e individual determina la forma de los tiempos caracterizada como Modernidad» (1990: 200).

de lo modernidad» son los propios conocimientos del arte clásico⁹ que pone de manifiesto en su artículo, ya que, del mismo modo que Winckelmann, Schlegel intenta realizar en su *Del estudio de la poesía griega* una cartografía (que parte desde lo clásico) de lo que debiera ser la poesía moderna y de su situación actual (ibid.).¹⁰

Sin embargo, a diferencia de Herder, Schlegel quería ver más allá de la situación histórica, o sea, más allá de la contextualización histórico-geográfica de la obra. Para Szondi, la apuesta de Schlegel por la reflexión y el estudio profundo de la poesía y el arte griegos, en comparación con lo moderno, le llevó a ver los procesos histórico-artísticos como una construcción «teleológica». A su modo de ver, frente a la perspectiva de una ley natural que se encontraba en Herder, y en cierta manera en Winckelmann, Schlegel se decanta por lo que podríamos definir como un transcurso dialéctico que no se entiende sin un *telos*, y que tiene sus precedentes, como ya hemos adelantado, en Kant y Fichte (p.72).

El teórico entiende que Schlegel comienza a sustituir el lugar que en Herder ocupaba lo biológico por una concepción dialéctica de la historia. A su juicio, dicho modelo se asienta en la lucha entre el yo y el no-yo fichteano y entre los conceptos de libertad y destino en Schelling. En este caso, la historia deja de verse para Schlegel como un proceso natural y se transforma en la «acción recíproca entre libertad y naturaleza» pero, como en los distintos estadios de la historia, estas dos fuerzas pueden tomar un papel distinto. O dicho en otras palabras, que una es la que actúa y otra la que reacciona; mientras que, en otras, dichas posiciones se invierten, y dependiendo de cuál de ellas sea la que realice el «primer impulso determinante», la formación del artista será natural o artificial (p.74).

Desde esta posición, Szondi puede determinar más concretamente las deudas del autor del artículo *Estudio...* con el pensamiento de Fichte,¹¹ pues las dos variantes formativas se pueden equiparar con la epistemología teórica desarrollada por el filósofo. Para entender esto, hay que tener en cuenta que en la filosofía de Fichte el yo está

⁹ Como afirma Viñas Piquer, «los románticos no se opusieron nunca a la literatura clásica, sino al Clasicismo y Neoclasicismo, que es algo muy distinto» (2002: 270).

¹⁰ De un modo parecido, Antonio Banfi señalaba esta misma particularidad, o sea, la de encontrar lo moderno a partir de lo clásico, como seña distintiva de buena parte de los pensadores del idealismo: «El momento romántico del clasicismo hölderliniano, el descubrimiento de lo trágico romántico en la literatura clásica por obra de los Schlegel, el ideal estético clásico como cima de la filosofía romántica schellingiana, la diferenciación y el entorevero de los dos aspectos en la estética hegeliana hasta el concepto de la muerte del arte, hay que verlos bajo esta luz» (1962: 348).

¹¹ Ya el mismo Schlegel había hablado de la importancia de la *Doctrina de la ciencia* en sus *Fragmentos* (1798: 66)

determinado por el no-yo, una proposición sintética donde encontramos otras dos que son contrarias entre sí:

1, el yo es determinado, por tanto paciente y dependiente de la cosa (realismo y empirismo); 2, el yo se pone a sí mismo como determinado (idealismo). Fichte quiere unir ambas perspectivas en un realismo ideal o un idealismo real (Szondi, p. 74).

Partiendo de esta base, Szondi puede deducir que Schlegel toma estas premisas para establecer su diferencia entre formación natural y artificial, entre libertad y naturaleza, y que, al igual que Fichte,¹² quiere encontrar una «síntesis» de ambas; unión que, como se ha visto, parecía darse para Schlegel en el Goethe de Weimar.

El teórico insiste en que dicha síntesis es una característica esencial del arte de la modernidad. Si la antigüedad clásica era, desde el punto de vista de Schlegel, una «naturaleza orgánica», la poesía moderna es —o debería ser— una construcción artificial que se forma con diferentes compuestos, como si de un producto químico se tratase. De aquí se derivará la definición de Schlegel en sus *Fragmentos* (1798: 95) de la modernidad como sustancia «química» (*chemisch*), aunque Szondi (1974: 82) advierte de la posible inexactitud de este concepto, que antes que químico debería traducirse en la actualidad como «sintético» (*synthetisch*).

Para ejemplificar esto, el teórico nos remite a un fragmento de Schlegel en el que se puede apreciar con claridad esta dicotomía entre poesía natural u orgánica y poesía artificial o sintética. El fragmento en concreto dice así: «[la poesía griega] contiene en realidad los elementos puros y simples en los que hay que descomponer primero los productos mixtos de la poesía moderna para descifrar por entero su caos laberíntico» (Schlegel, 1795: 118).

Sin embargo, Szondi (1974: 82) llega a deducir que Schlegel no se va a desprender por completo de algunos conceptos psicológicos para definir la diferencia entre antigüedad clásica y modernidad. El teórico se refiere a ello con varios ejemplos, y como en Winckelmann y Herder, señala el camino que en todos estos pensadores se va abriendo hacia la estética filosófica y que, como se ha señalado en diversas ocasiones, «solo culminará en Schelling y en Hegel».

¹² Para un estudio más profundo sobre las relaciones entre Schlegel y Fichte, véase Sánchez Meca (1994).

Por su parte, Serge Meitinger (1984: 23) cuestiona ampliamente esta tesis de Szondi. Su hipótesis no niega que el teórico estableciera «meticulosamente» la línea que siguió el desarrollo del idealismo, aunque mantiene que el autor se equivocó en cierto sentido cuando señalaba a Hegel como el pensador que permitió dar una salida a las contradicciones estético-históricas que se mostraban en sus predecesores. Para Meitinger, F. Schlegel y Schiller no llegaron a encontrar una salida para dichos problemas estéticos, aunque es cierto que con sus trabajos —que al final se alejaron de la dialéctica— abrieron caminos fundamentales sin los que Hegel no podría haber sistematizado su propuesta.

De todos modos, habría que señalar que la crítica de Meitinger incide en un aspecto que el propio Szondi tiene muy en cuenta, ya que en repetidas ocasiones el teórico señala que los autores que antecedieron a Hegel, si bien no encontraron una salida concreta, fueron partícipes de un modo u otro de esa culminación que aparecerá en la obra del filósofo. Por otra parte, y a modo de adelanto del siguiente capítulo, también cabría destacar que Szondi no omitió las limitaciones que la *Estética* de Hegel mostraba en muchos sentidos, sino que, a su juicio, «[...] sería correcto hablar de la estética hegeliana como broche final», a pesar de que «esa meta del pensamiento estético en la época de Goethe [...] no pudo ser alcanzada con todo el equipaje» (Szondi, 1974:143).

En este punto es preciso destacar el avance dialéctico de Szondi a través de la historia de la crítica y el pensamiento. En su estudio, el teórico siempre intenta llegar hasta el límite, es decir, hasta la frontera donde parecemos alcanzar la ruptura definitiva con las poéticas clasicistas y adentrarnos en la filosofía de la historia, pero, ya desde el análisis de Winckelmann, se puede observar que para poder llegar a esta meta el autor necesita volver constantemente atrás. La superación de lo clásico, como ocurre en general con todos los procesos históricos, no irrumpe en un momento concreto, sino que se desarrolla en un continuo devenir de contradicciones que desembocan por fin en la estética moderna, y como venimos exponiendo, es precisamente de este modo como Szondi utiliza las propias coordenadas de la filosofía de la historia para explicar su irrupción en las teorías literaria.

2.6 Clásico y Romántico versus *Ingenuo* y *Sentimental*

Como se ha visto anteriormente, para Schlegel (1795: 53) el artículo de Schiller *De la poesía ingenua y sentimental* había tenido cierta significación en su entendimiento de la diferenciación de antigüedad clásica y modernidad. Ahora bien, desde la perspectiva

de Szondi (1974: 89), el texto de Schiller no atiende a esta dicotomía. Es más, en su opinión, se podría decir que tanto «ingenuo» como «sentimental» son categorías que tienen que ver con una forma de entender la creación artística que no presenta una relación intrínseca con la historia; algo que se puede ver con claridad en el hecho de que Schiller calificara en sus cartas al propio Goethe como poeta «ingenuo» (intuición) y se viera a sí mismo como «sentimental» (especulación).

Szondi explica *in extenso* que la filosofía de Schiller parte de una raíz kantiana y que, del mismo modo que en Kant, cuya filosofía de la historia no entronca con su estética, su pensamiento pasa en cierto modo de largo por los componentes históricos a la hora de abordar dichas categorías. Lo que el teórico trata de exponer aquí es que «la historia no entra en el conocimiento como su objeto, se tematiza solo en la aplicación de aquello que se conoció, en la reflexión sobre el futuro de la humanidad como una reflexión humana finita». Del mismo modo, en sus discusiones con Goethe, Schiller muestra que en realidad la meta de esta dicotomía (*ingenuo* y *sentimental*) no es otra que la de una unión entre ambas, unión «que el propio Schiller —como también Schlegel— veía posible en la figura de Goethe» (p. 90).

Para Szondi, este es el motivo por el que en Alemania, a diferencia de lo ocurrido en Francia, no existió como tal una *querelle des Anciens et Modernes*, puesto que gran parte de los autores de los que se ocupa se adentraron en este tema con un propósito de «síntesis» (que culminará en Hegel), y en lugar de concretar esta dicotomía entre lo antiguo y lo moderno en una lucha de opuestos, se esforzaron de uno u otro modo en buscar una salida que integrara ambos estilos (p.146).

Todo esto recuerda en cierto modo la clásica pregunta machadiana: «¿Soy clásico o romántico? No sé...» (1936: 144), interrogación que en el fondo, como en los autores del idealismo, no parece querer desentenderse de forma radical de ninguno de los dos polos.

Tal y como sostienen Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy (1978: 32):

[...] se trata de hacer más o mejor que la Antigüedad: sobrepasar y completar a la vez la Antigüedad en lo que esta tiene de inacabado o no cumplido, en lo que no ha conseguido consumir del ideal clásico que vislumbraba. Lo que supone en suma operar la síntesis de lo Antiguo y lo Moderno o, si se prefiere, anticipando la palabra hegeliana (pero no necesariamente el concepto), superar —*aufheben*— la oposición de lo Antiguo y lo Moderno.

Resumiendo la tesis de Szondi, podríamos decir que el artículo *De la poesía ingenua y sentimental* de Schiller —que el propio teórico trabajó de forma más extensa en *Lo ingenuo es lo sentimental* (1973: 45-99)— no sería, contra la opinión mayoritaria, un antecedente de la obra de Schlegel. No obstante, a su juicio, las reflexiones de Schiller, lejos de delimitar las distancias entre antiguos y modernos, muestran otro paso más en ese camino que conduce desde la poética normativa a la especulativa y que todavía mantiene vestigios de la consabida «estética del efecto».

2.7 Hölderlin y la carta a Böhlendorff

Retomando la cronología de los autores anteriores, Szondi se ocupa asimismo de la obra de Hölderlin, cuyas proposiciones más importantes sobre la estética se encuentran en uno de esos documentos secundarios que, como ocurre a menudo, contienen más aportaciones que otros trabajos que están dedicados especialmente a la materia en cuestión. En este caso, las ideas de Hölderlin se encuentran en una carta dirigida a su amigo y poeta Casimir Ulrich Böhlendorff. Para el teórico, dichas aportaciones también habrían sido, como ocurría con el artículo de Schiller, «interpretadas de manera errónea» o parcialmente errónea por buena parte de los estudiosos alemanes, pues la carta se habría tomado como una prueba del giro radical de Hölderlin a favor de la modernidad, cuando, en realidad, tal giro «no podría interpretarse en este sentido» (Szondi, 1974: 111).

En la citada carta, Hölderlin felicita a su interlocutor por una obra dramática (*Fernando*) que posteriormente ha quedado en el olvido, si bien el trasfondo de esta epístola es mucho más profundo, y su autor pronto abandona las felicitaciones para adentrarse en el problema de la diferenciación entre antigüedad clásica y modernidad. La idea de Szondi es que en las propias felicitaciones de Hölderlin se encuentra la clave de aquello que precisamente no dice, y que buena parte de sus intérpretes sí han querido ver (p. 108).

En la carta, el poeta se alegra por el progreso artístico del amigo, un progreso que para él se puede interpretar como una conquista propia, en tanto que, «si uno avanza, el otro no permanecerá en reposo» (Hölderlin, 1976: 125).

Lo que en este caso Szondi trata de defender es que, a diferencia de la opinión mayoritaria, este avance propuesto por Hölderlin no podría interpretarse como un elemento de ruptura con la tradición. El motivo que lleva al autor a plantear esta hipótesis es que, unas pocas líneas más abajo, el poeta felicita al amigo porque ha conseguido

avanzar sin tener que desvincularse del «momento de partida», es decir, que ha logrado conformar una obra que puede entenderse como documento del presente, pero que no rompe por completo —y por esto mismo es para Szondi dialéctica— con la larga tradición que le precede.

No obstante, según Marco Castellari (2016: 129), la puesta en escena del drama de Böhlendorff ha tenido una notable repercusión, por lo que tampoco se podría afirmar —lo que en cierto modo hace Szondi— que dicha obra sea «un elemento indiferente», es decir, que Hölderlin hubiera llegado a las mismas conclusiones partiendo de cualquier otro texto. Castellari entiende que el drama de Böhlendorff es un drama moderno, y por lo tanto tiene características que sugirieron a Hölderlin una lectura que superpone las «dimensiones estéticas» y antropológicas, la filosofía de la historia y lo existencial.

Con todo, Szondi apunta que esta postura de Hölderlin se puede analizar con más detenimiento en un artículo titulado *Sobre el punto de vista desde el que debemos considerar la antigüedad*. En esta obra, el poeta afirma que no puede aceptar de los antiguos que sean un modelo propio, por lo que «no rechaza este modelo por ser incompatible con la modernidad, sino por el hecho de ser un modelo». Para Hölderlin, lo nuevo no puede tener su valor en el simple acontecimiento de su novedad o por oponerse a lo viejo, algo que lo determina, sino que, en contraposición a Winckelmann, habría que buscar el nuevo arte aprendiendo¹³ —y no imitando— de la forma de crear de los griegos, de ese impulso formativo (Szondi, 1974: 112).

En concreto, Hölderlin dijo lo siguiente:

Que esto acontezca en grado mucho menor, se asegura mediante el hecho de que sepamos de dónde procede y a dónde se encamina en general aquel impulso de formación, que conozcamos las direcciones esenciales en las cuales va al encuentro de su meta, que tampoco nos sean desconocidos los rodeos y descaminos que puede tomar, que, todo lo que antes de nosotros y en torno a nosotros ha surgido de aquel impulso, lo consideremos como surgido del comunitario fundamento originario del cual ese impulso, en todas partes, surge con sus productos, que conozcamos las direcciones más esenciales que él tomó antes de nosotros y en torno a nosotros, así como sus extravíos alrededor de nosotros [...] (Hölderlin, 1976: 34)

¹³ Gutiérrez Girardot, quien, por otra parte, tampoco cita a Szondi, afirma en este sentido: «esta naturalidad u originariedad implicaba no atender a las reglas establecidas por los griegos, aunque Hölderlin decía que lo originario es “lo más difícil” y tiene que ser “aprendido”» (1995: 20).

A juicio del poeta, la imitación es en cierto sentido un signo de decadencia. Los artistas que se dejan llevar de la mano de los griegos acaban sucumbiendo ante la excelencia de sus formas y por ello pierden su propia creatividad.

A pesar de esto, Szondi llega a la conclusión (1974: 112) de que esta misma circunstancia negativa del clasicismo guarda en su interior el germen del arte de la modernidad. En su opinión, Hölderlin vio en ese conglomerado de obras antiguas y modernas, de las que el artista de su época estaba rodeado, no solo un simple impedimento para el desarrollo de su propio impulso creativo, sino también el punto de inflexión (de nuevo una especie de síntesis) donde el artista podría intuir un nuevo camino. O sea, que, como lo entiende Nägele (1985: 8), la relación entre la «antiguo y lo moderno» en el siglo XVIII se presenta explícitamente como un problema de autodescubrimiento en lo ajeno (*Selbstfindung im Fremden*).

Por su parte, Martínez Marzoa, en su obra sobre las relaciones entre Hölderlin y Hegel, señala que:

Esa lucidez llega a Hölderlin como consecuencia de lo mismo por lo que él rechaza tajantemente toda cuestión de «imitación» o «no imitación» de lo griego, de lo mismo por lo que considera que Grecia es insustituible para nosotros porque (y en el sentido de que) Grecia acontece perdiéndose y el correspondiente ya-haberse-perdido, erigido él mismo en suelo y en principio, es «Hesperia», somos «nosotros», de modo que Grecia sólo nos aparece escapándose y remitiéndonos a nosotros mismos y, a la vez, puesto que no somos sino ese ya-haberse-perdido, esta es la única manera en que somos remitidos a nosotros mismos, en que conquistamos nuestro propio suelo (Martínez Marzoa, 1995: 68-69).

Sin embargo, Szondi (1974: 112) entiende que, a diferencia de Schlegel, Hölderlin no distingue entre un arte «reflexivo», es decir, artificial, y un arte «natural» que podría utilizarse para diferenciar la antigüedad clásica de la modernidad. Desde su punto de vista, cuando el poeta habla de ese «impulso originario», se refiere a un momento de génesis creativa que (con sus diferentes motivos) se encuentra tanto en los griegos como en los artistas modernos.

Como vemos, en lugar de acortar las distancias entre ambas concepciones —como podría parecer, pues ambas se presentan como producto de un impulso creativo—, Hölderlin las aleja con respecto a las tesis de los autores que le precedieron. Si lo antiguo

y lo moderno obedecen a las inquietudes del artista, la cuestión del arte natural (Winckelmann, Herder, etc.) deja de ser efectiva, en la medida en que su tesis acaba dinamitando «la diferenciación entre arte natural y artificial» (p. 113).

2.8 Schelling: hacia una poética de la modernidad

No queda duda de que las diferentes reflexiones sobre arte que se han visto hasta ahora van adquiriendo cada vez con más fuerza un carácter especulativo. No obstante, Szondi mantiene la idea de que será «solo en Schelling donde el arte se concibe a través de un sistema filosófico íntegro», ya que aquello que caracteriza la primera filosofía de Schelling consiste en que este no toma el arte como uno más de los puntos de los que un sistema de pensamiento puede ocuparse (como ocurría en los casos de Kant, Fichte, etc.), sino que el arte se sitúa aquí «en la centralidad del pensamiento» (Szondi, 1974: 125).

Ya en *El programa sistemático más antiguo del idealismo Alemán*, cuya autoría unas veces se atribuye a Hegel, otras a Schelling, y otras a Hölderlin, se puede entrever esta declaración programática:

La filosofía del espíritu es una filosofía estética. Sin sentido estético no se puede estar en nada espiritual ni se puede reflexionar sobre la historia con agudeza. Aquí se debe poner de manifiesto que les falta en realidad a los hombres que no comprenden las ideas e insisten cándidamente en que todo les resulta oscuro en cuanto se va más allá de tablas y registros. Por eso la poesía adquiere una mayor dignidad, vuelve a ser al final lo que era al comienzo: *maestra de la humanidad*, puesto que ya no hay ni filosofía ni historia, solamente *el arte poético* [*Die Dichtkunst*] sobrevivirá a todas las ciencias y las artes (Anónimo, 1796: 75).

Para entender mejor esta concepción del arte como punto central de la filosofía, podemos recurrir brevemente a López-Domínguez, quien en un estudio preliminar para la traducción española de la *Filosofía del arte* de Schelling (1999: 9-39), explica que el absoluto, donde se concretan lo real y lo ideal, es definido por Schelling como «identidad», un concepto con el que se pretende resolver los conflictos que hacen del mundo un constructo escindido (*Entzweiung*), en el que sujeto y objeto ya no forman parte de un Todo. Por ello, para recuperar la unión de ambos, sería preciso —a decir de

Schelling— apostar por el arte, ya que este representaría un elemento conciliador y central entre naturaleza y cultura.

Del mismo modo, Szondi argumenta (1974: 127) que el arte en Schelling se encontraba en la centralidad de su pensamiento «porque le parecía que corporizaba de manera destacada la unidad de los otros dos elementos, la indiferencia de sujeto y objeto, de espíritu y naturaleza, de libertad y necesidad». Según esto, para Schelling, la problematicidad de su tiempo radicaba en que dicha «escisión» afectaba de modo significativo al juicio estético general, que al mismo tiempo era expresión del devenir sociopolítico, cuyas divergencias en todos los ámbitos se debían, en su opinión, a la falta de unidad, a la ausencia de una comunidad religiosa en la que los intereses privados no subyugaran a los colectivos.¹⁴ Ya en su propia introducción a la *Filosofía del arte*, el mismo Schelling dejaba bien clara esta postura al sostener que «no hay estudio más social que el del arte» (1859: 6).

La crítica de Schelling a la modernidad es en cierto modo paralela a la de Hegel (1835-1838: 61-62), para quien el nuevo arte burgués parecía tener un futuro dudoso debido a su subordinación al mundo de los intereses y finalidades, algo que de nuevo revela la influencia de estos autores (pero especialmente de Schelling porque su relación es menos conocida) sobre el pensamiento marxiano.¹⁵

Por otra parte, Szondi (1974: 130) llega a la conclusión de que el filósofo no diferencia ambas épocas, es decir, antigüedad y modernidad, entendidas como formaciones culturales con un principio diverso, en tanto que aborda este terreno en relación con la mitología. Tal y como ha señalado Molinuevo a propósito de Schelling:

una mitología de la razón en que las ideas se transformen en ideas estéticas, es decir, mitológicas, en que la mitología se ha de volver filosófica para hacer razonable al pueblo, y la filosofía ha de convertirse en mitología para hacer sensibles a los filósofos (Molinuevo, 2002: 110).

Este planteamiento presenta el universo de lo real (natural) bajo el signo de las diversas deidades, aunque, dentro del mismo, Schelling «distingue entre mitología y

¹⁴ Como vemos, la concepción de Schelling es crítica y a la par conservadora. A pesar de ello, hay que advertir —siguiendo a Szondi (1974: 127)— que su pensamiento experimentó grandes cambios a lo largo de su vida y que sería muy difícil definirlo de forma esquemática.

¹⁵ Probablemente este hubiera sido uno de los temas tratados por Szondi en unas lecciones que tenía planeado impartir en el semestre de verano de 1966 y que, según los editores del segundo volumen de esta misma obra, no pudo llevar a cabo por diversas circunstancias (1974b: 16).

mística». A juicio de Szondi, tal distinción hace al filósofo designar al *epos* como la raíz del arte griego, ya que este se desarrolla dominado por lo particular (lo finito), así como por la intuición (lo natural). El que Schelling se incline por el *epos* homérico se explica a partir «de su visión del carácter místico de la lírica y el drama griegos» como una fase tardía del arte clásico, en los que el filósofo intuía un antecedente del cristianismo. Para Schelling, en la religión cristiana se sintetizaban buena parte de los presupuestos del arte de la modernidad, concretamente por su expresa diferenciación con respecto al carácter realista de la épica griega. Lo que Szondi entiende con esto es que con el cristianismo se abandona esta concepción y, a partir de ese misticismo que se encontraba en la lírica y el drama griegos, de esa especie de proto-cristianismo, comienza a extenderse la «visión cristiana del universo como Historia» (Szondi, 1974: 132).

En concreto Schelling afirma que:

La materia de la mitología griega era la naturaleza, la intuición general del universo como naturaleza, la materia de la cristiana es la intuición general del universo como historia, como un mundo de la Providencia. Este es propiamente el punto de inflexión entre la religión y la poesía antigua y moderna. El mundo moderno comienza cuando el hombre se desprende de la naturaleza, pero, como aún no conoce otra patria, se siente desamparado (Schelling, 1859: 96).

En la filosofía de Schelling, lo propiamente histórico del cristianismo encuentra su génesis en acciones simbólicas (bautismo y crucifixión), mientras que el simbolismo de la mitología griega es estático. Lo que Szondi (1974: 135) destaca a este respecto es que la materia de la mitología cristiana no solo se encuentra en la historia, sino que, como el propio Schelling lo entiende, esta abre los cauces para la aparición de «la maravilla» (*Wunderbaren*), en la que la historia se traduce en la vida de Cristo y los apóstoles, las leyendas, las historias de mártires... y, así, hasta ese gusto romántico por las fuerzas ocultas, etc.

Dicha cuestión explica que Schelling se decante por Ariosto y Dante como poetas de la modernidad,¹⁶ mientras que descarta a Milton por su mayor cercanía a los textos del llamado *Antiguo testamento*. No obstante, esta apuesta por el cristianismo como motor de la modernidad «es solo para Schelling un fragmento de ese todo», de ese espíritu universal

¹⁶ Más tarde, Schelling hablará de Shakespeare, Goethe, Calderón y Cervantes porque a su juicio crearon la materia mitológica de su época (1859: 120)

que avanza hacia el futuro en un *continuum* impredecible. Precisamente en este punto Szondi encuentra las grandes diferencias con Hegel y las similitudes con F. Schlegel. A su juicio, mientras que la propuesta de Schelling tiene conexiones explícitas con la «poesía universal progresiva» de la que hablara Schlegel en sus *Fragmentos* (1798: 98), se distancia sustancialmente de Hegel (1835-1838:113), para quien el presente constituía un momento histórico donde el arte frenaba en cierto modo su camino en favor de la religión y la filosofía (Szondi, 1974: 136).

En contraposición a la tesis hegeliana del supuesto fin del arte (*These von Ende der Kunst*), Schelling se decanta por una postura —la cual, como sostiene Szondi, no es en última instancia dialéctica, al menos de forma totalizadora— en la que lo particular puede abrirse hasta lo general. Y es precisamente en este punto donde reside la vanguardia del pensamiento schellingniano, pues si el poeta, a partir de su propia limitación, puede crear una mitología¹⁷, con ello se establecen las bases de la que será de algún modo la poética o, mejor dicho, la estética de la nueva literatura, cuya génesis Szondi intuyó en el idealismo alemán. Para el autor, Schelling abandona definitivamente la «estética del efecto», en tanto que no concibe el arte a partir de los «efectos universales» que este produce, sino que, por el contrario, lo estudia en función de esas particularidades que, a través de la crítica estética, pueden traducirse en universales (p. 137). Como afirma Gombrowicz, «la obra de arte busca lo concreto, pero en lo concreto reencuentra lo universal, la voluntad de vivir» (1995: 62).

Partiendo de esta noción, Szondi llega a unas conclusiones bastante esclarecedoras, ya que advierte que en la obra de Schelling se dirime lo que más tarde nos servirá para entender la universalidad de las obras de Marcel Proust o Frank Kafka. A su juicio, las complejas e indecisas personalidades de estos creadores, que en última instancia impregnan todos los rincones de sus obras, no afectan a la aceptación general de su categoría literaria, sino que «son estos mismos defectos» los que hacen de esas obras construcciones universales (Szondi, 1974: 138).

Slavoj Žižek, en su original estudio sobre Hegel, también se refiere en cierto sentido a este particular-universal de la literatura contemporánea al preguntarse: «Where, for instance, are we to put Franz Kafka, whose greatness resides (among other things) in his unique ability to present idiocy as something entirely normal and conventional?» (2012: 9).

¹⁷ Aquí podemos encontrar una relación estrecha con lo que Barthes llamó «la mitología personal y secreta del autor» (1956: 30).

Por desgracia, Szondi no vivió para ver que el pensamiento estético de Schelling vislumbraba incluso más allá de lo que serían las grandes obras del siglo XX, y expresando una postura inusualmente premonitoria, se adentraba en las formas dominantes de la literatura actual, en las que el tratamiento del yo, partiendo de esa esfera particular, autobiográfica, se ramifica hacia lo universal.

A modo de conclusión, y siguiendo las palabras de Timothy Bahti (1983: 120), podríamos decir que esta lectura de Szondi sobre la estética en la época de Goethe, cuya culminación se concretaba en la obra de Hegel, puede interpretarse en relación con un breve pero intenso ensayo de Szondi sobre Benjamin titulado *Benjamin Städtebilder*. En dicho escrito, el autor sostenía que Benjamin, al contrario que Proust, no huía del futuro, sino que lo buscaba en el pasado, es decir, que Benjamin, cuando describe las calles del Berlín de su infancia, estaba buscando las claves para poder entender determinados momentos de su vida de adulto e incluso de los tiempos venideros: «su mirada retrospectiva es la utopía quebrada que sólo puede atizar “las chispas de la esperanza en el pasado”» (Szondi, 1973: 132). Y precisamente es esa mirada retrospectiva la que Szondi parece llevar a cabo cuando, como en la mayoría de sus trabajos, y como veremos en lo que sigue, intenta buscar una poética-estética de la modernidad en obras como la de Schelling o F. Schlegel, pero sobre todo a partir de la dialéctica de Hegel.

3. Poética y filosofía de la historia I. La teoría hegeliana de la poesía

3.1 La estética hegeliana en el marco de la germanística

Como ya adelantamos, la segunda parte del primer volumen de *Poetik und Geschichtsphilosophie* está dedicada a un estudio sobre la *Estética* de Hegel (*Hegels Lehre von der Dichtung*)¹⁸ y sus aportes a la teoría literaria. El trabajo en cuestión comienza destacando el hecho de que la teoría hegeliana de la poesía no se haya abordado con detenimiento en la germanística, al menos hasta los años setenta del siglo pasado, algo que se explicaría por dos motivos fundamentales. Por una parte, el problema se encuentra en uno de los puntos señalados anteriormente, es decir, en la rivalidad y autoexclusión que desde antaño se han profesado filosofía y filología. Y por otra, en un hecho anecdótico pero esclarecedor, relacionado con los versos escritos por Hegel. Según esta tesis, si los poemas del filósofo hubieran tenido más relevancia en la historia de la literatura alemana, se hubiera producido un mayor acercamiento a su filosofía desde los círculos filológicos. Sin embargo, dicho acercamiento probablemente no reflejaría un uso de la estética filosófica «como herramienta para el análisis de las obras literarias», sino que, como ocurrió en el caso de Hölderlin, sería utilizado como «simple objeto de estudio» (Szondi, 1974: 156).

En este sentido, la obra que nos ocupa destaca la crisis sufrida dentro de los estudios filológicos a partir del siglo XIX, donde se produjo aquel intento de constituir tal disciplina en una ciencia positiva. En rasgos generales, esta postura se traduce en una defensa del campo de acción de la teoría. Como sabemos, el modelo científico o científicista —a pesar de su eficacia en algunos aspectos— se muestra insuficiente para el estudio de la literatura, ya que aquello que está detrás o en los márgenes de lo factual, aquello que no se puede comprobar empíricamente, solo podría ser analizado con validez

¹⁸ En este capítulo se sigue citando la misma obra utilizada en el apartado anterior, pero en este caso analizaremos la segunda y última parte de esta, titulada en la traducción española *La teoría hegeliana de la poesía*.

desde la teoría, o por decirlo en palabras del propio Szondi, «solo la teoría puede hacerle justicia» (*erst die theorie kann ihm gerecht werden*) (p. 155).¹⁹

No obstante, este olvido de la estética «no ocurrió solo en la fase positivista» (*positivistischen phase*), sino que también se produjo de algún modo «en la crítica estilística y la historia de las ideas literarias», corrientes que fueron dominantes en la germanística durante la primera mitad del siglo XX. Según el teórico, en la llamada historia de las ideas literarias, se puede advertir que, al tratar las obras solo como documentos en los que se vislumbra «el pensamiento de una época», se olvidaba por otra parte «aquello que las caracteriza como tales», es decir, que son obras de arte. Y, al contrario, en la crítica estilística, que precisamente se ocupa de la obra de arte en tanto tal, se perdería la actitud teórica al restringir el objeto de estudio al fenómeno en sí (*ibid.*).

Sea como fuere, Szondi defiende la tesis de que la *Estética* de Hegel se puede entender como el punto de culminación de una época que no solo expresa uno de los «momentos más intensos» de la teoría en relación con el arte y la literatura, sino que alcanzó un nivel de estudio y creatividad que apenas se ha vuelto a dar en épocas posteriores. A su modo de ver, lo que hace de la obra de Hegel un documento de máxima importancia en la historia de las teorías literarias reside en su capacidad para conjugar lo que la historia de las ideas, la crítica estilística y la escuela positivista, olvidaron o quisieron olvidar, y que tiene que ver con el presupuesto histórico que, sobre la base de la filosofía idealista, integra «las reflexiones sobre el marco de creación de la obra, así como sobre su contenido»; un modelo que, por distintas razones, fue perdiendo vigencia especialmente entre muchos de «los hegelianos que tienden al materialismo» (p. 156).

Por otra parte, creemos oportuno señalar que la *Estética* de Hegel se configuró a partir de varios documentos y notas utilizados por el filósofo en sus clases. La versión más conocida es la publicada por Heinrich Gustav Hotho, quien confeccionó el manuscrito partiendo de diferentes apuntes y de los recuerdos que aún mantenía de dichas clases (Wellek, 1955: 357). Como es natural, todo esto hace de la obra un documento con cierta ambigüedad, aunque no es menos cierto que los textos de Hegel se caracterizan en general por una complejidad profunda. El propio Szondi (1974: 161) indica que quienes

¹⁹ En la misma década en que Szondi impartía estas lecciones, Richard Palmer señalaba, aunque con ciertas diferencias propias del ámbito anglosajón, esta misma ineffectividad del método científico como totalidad para acercarse a las obras literarias, afirmando lo siguiente: «la ciencia natural dispone de una serie de métodos para comprender los objetos naturales, las obras requieren una hermenéutica, una ciencia de la comprensión adecuada a las obras como obras» (1969: 26).

no estén acostumbrados al proceder dialéctico advertirán en lo que sigue que no es fácil determinar un camino concreto, ya que la dialéctica avanza por el texto en constantes idas y venidas, que si bien siempre van hacia delante, no dejan de tener un ojo puesto en lo pasado.²⁰ Por decirlo en palabras de Eagleton: «Hegel will dexterously combine concrete and abstract, sensuous and spiritual, negating the former terms only to reinstate them at a higher level» (Eagleton, 2001: 144). O, como también ha señalado Theodor Adorno:

La dialéctica es entonces un método que se refiere a la manera del pensar, pero se diferencia al mismo tiempo de otros métodos en la medida en que intenta una y otra vez no quedarse detenida, en que una y otra vez se corrige según los datos de las cosas mismas (Adorno, 1958: 34).

3.2 El arte en tanto arte

Las lecciones de Hegel comienzan con una crítica al término «estética», que, como es conocido, fue acuñado por Baumgarten en el siglo XVIII;²¹ algo que, a juicio de Szondi (1974: 161), no deja de ser paradójico, si pensamos que en dicho siglo este término — que pretendía representar aquello que con Aristóteles se entendió desde la perspectiva del «efecto»— dejó de tener vigencia con la irrupción de la estética histórica. En este sentido, Rancière recuerda que el mismo Hegel afirmaba que «la palabra “estética”, que se refiere a la sensibilidad, no es apropiada para expresar el pensamiento del arte, [...] para [después] excusarse de retomarlo» (2004: 21).

En general, Hegel se conforma con dicho término, aunque más tarde lo sustituirá por «filosofía de las bellas artes» (*Philosophie der schönen Kunst*). En opinión de Szondi, lo que para el filósofo diferencia a las «bellas artes» de las artes normales consiste en que estas últimas tienen como objeto el entretenimiento, lo lúdico, el adorno, y por tanto estarían subyugadas a un fin. Por el contrario, las «bellas artes» serían para Hegel aquellas que existen por sí mismas y cuyo único medio es la libertad, algo que se explica en cierta manera porque «en el idealismo lo bello refleja la libertad» (Szondi, 1974: 162).

²⁰ Estilo que atraviesa asimismo todos los trabajos de Szondi.

²¹ Dicho término fue empleado por primera vez en su tesis doctoral: *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, en 1735.

Desde nuestro punto de vista, la postura de Hegel es opuesta en cierto sentido a la de Gadamer (1977: 66-82), quien veía en el juego, en el carácter lúdico del arte, el motivo exacto de su autonomía. La defensa de Gadamer tiene que ver con el proyecto de un arte moderno que ya no está (o estaría) supeditado a ningún fin, pues lo que para Hegel era aspiración hacia el espíritu absoluto, Gadamer no lo entiende como autonomía, sino como subordinación a un determinado *telos*. Por este motivo el filósofo insistía, frente a la concepción de Hegel, en revalorizar el componente antropológico del juego en el arte, una postura que, como ha defendido Argullol, «acerca [a Gadamer] a la *autonomía* y el *desinterés* de lo estético preconizados por Kant» (1991: 20).²²

Por otra parte, Szondi destaca que las diferencias entre la *Estética* de Hegel y la obra de Kant quedan explicitadas en la *Estética* cuando su autor nos dice que el objeto de dicha disciplina debería ser exclusivamente lo bello artístico y no lo bello natural, como de hecho sí lo era en la *Crítica del juicio*.²³ Esta postura de Hegel queda clara en el siguiente fragmento de la *Estética*:

Lo superior del espíritu y de su belleza artística frente a la naturaleza es [...] no un mero relativo, sino que el espíritu mismo es lo verdadero, lo que abarca todo en sí, de modo que todo lo bello es verdaderamente bello en tanto participa de eso más elevado y es producido por él (cit. por Szondi, 1974: 163).²⁴

En estas palabras podemos apreciar lo que el mismo Szondi venía anunciando en el capítulo anterior, es decir, aquella ruptura definitiva con los postulados de Winckelmann. A juicio de Hegel, el arte busca una conciliación entre lo sensible y lo espiritual, entre lo finito y lo infinito, que en última instancia debe subsumirse en el Todo para encontrar la libertad; o dicho de forma más precisa, que, a diferencia de lo que ocurría en Winckelmann, Heder, etc., ahora el arte no tiene por qué estar al servicio de lo natural, ya que la naturaleza sería en este caso solo una parte de la dialéctica del todo artístico.

²² Como veremos, las diferencias entre la filosofía hegeliana y la postura de Gadamer se reflejarán también en la obra del propio Szondi.

²³ «Esa perplejidad por un principio (sea éste subjetivo u objetivo) encuéntrase, sobre todo, en aquellos juicios llamados estéticos, que se refieren a lo bello y lo sublime de la naturaleza [...]» (Kant, 1790: 47).

²⁴ En este caso, como en otros, tomamos las citas de Hegel directamente de Szondi para evitar confusiones, ya que existen diversas versiones de la *Estética* y no todas presentan un contenido homogéneo.

Según lo entiende Szondi, esta posición de la estética hegeliana podría relacionarse con la conocida propuesta de *L'art pour l'art*, aunque, en su opinión, la propuesta de Hegel va mucho más allá; ya que, lejos de cualquier condición meramente recreativa, el filósofo afirmaba que el «arte bello» debía cumplir la tarea de hacernos conscientes y expresar el movimiento trascendente de las sociedades (ibid.). Como expresan las palabras del propio Hegel, en las obras de arte han «depositado los pueblos su intuición suprema» (1835-1838: 51).

El problema que Szondi encuentra en esta definición surge cuando comparamos dicha tarea «suprema» del arte con aquella libertad que para Hegel debía constituir la definición de las «bellas artes». Desde su punto de vista, la misión suprema del arte acababa alineándolo en la esfera de la filosofía y la religión (lo que más tarde lo llevaría a su disolución o integración en la ciencia), adoptando así la misión religiosa o filosófica de «hacernos conscientes» de lo divino o de lo real. Esta misión que Hegel otorga al arte podía acabar «separando a la obra de aquello que es en sí misma», y que recuerda al modo en que la historia de las ideas trataba las obras en tanto representantes de una u otra corriente de pensamiento y «dejaba a un lado su verdadero propósito», es decir, el del arte (Szondi, 1974: 164).

Esta misma idea es la que el propio Bajtín defendía frente a las lecturas de Dostoievski que intentaban juzgar su obra partiendo esencialmente de «las ideas» que se expresaban a través de sus personajes, y no como «totalidades artísticas» (Wahnón, 2014: 55). Igualmente, Szondi muestra cómo Hegel, en su *Fenomenología del espíritu*, analizaba *Antígona* buscando en ella no lo artístico, sino más bien otras implicaciones históricas y jurídicas, tal como demuestra este pasaje:

[...] la conciencia ética es más completa, su culpa es más pura, cuando *conoce* de *antemano* la ley y el poder al que se enfrenta, lo toma por violencia e injusticia, por una contingencia ética, y a sabiendas, como Antígona comete el delito. El acto consumado invierte la visión de las cosas que tiene la conciencia: la *consumación* expresa ella misma que lo que es *ético* tiene que ser efectivamente real: pues la *realidad efectiva* del fin propuesto es el fin que se propone el actuar (Hegel, 1807: 557).

Pero en su transcurrir dialéctico, la obra de Szondi no suele dar una tesis y después negarla simplemente sin acabar con una síntesis.²⁵ Por este motivo nos recuerda que, en el fondo, la *Estética* de Hegel acaba tratando la obra de arte en tanto tal y que ello, con todos sus matices, reafirma la vigencia que aún hoy mantiene; algo que, por otra parte, y a pesar de todas sus diferencias, el mismo Gadamer (1977: 32) tampoco podía negar.

Según la idea de Szondi, esto se produce mediante la forma en que el arte lleva a cabo esa tarea que también encontramos en la religión y la filosofía, pues la obra artística «en el sentido hegeliano se constituye a partir de las representaciones sensibles de lo supremo», una propuesta que haría que su tratamiento en la *Estética* se centre también en la forma, en el material, y con ello «en la obra de arte concreta» (Szondi, 1974: 164). El mismo M. H. Abrams, en su famoso ensayo sobre el romanticismo, proponía ya esta tesis al sostener que «toda buena teoría estética es, en verdad, empírica en su método» (1953: 14).

En estas lecciones de Szondi se plantea asimismo que dicho tratamiento es posible porque la filosofía hegeliana concilia lo general y lo particular, lo concreto y lo abstracto. Sin embargo, también se señala que Hegel no puede pasar por alto algunas cuestiones que son importantes si se quiere tratar el arte desde un punto de vista científico (filosófico). La primera pregunta que en este caso se hace el filósofo cuestiona la validez para el «estudio científico» de ese arte cuya utilidad es el mero entretenimiento; y, no obstante, «Hegel ya ha respondido» al distinguir las «bellas artes» (que son el objeto de su «ciencia») y su carácter totalizador, de aquellas que son entendidas como composiciones lúdicas (Szondi, 1974: 165).

La segunda pregunta concierne a la apariencia, es decir, a aquella representación ficticia de la realidad, o realidad ficticia simplemente, cuya naturaleza no parece ser el medio ideal para expresar lo supremo y, por ende, ser meritoria de un estudio «científico». Para el teórico, la respuesta que el filósofo da a esta pregunta es «una pequeña obra maestra», ya que en este caso Hegel no opone la apariencia a la esencia, sino que la define como algo sustancial a la esencia, y si atendemos a los procesos que rigen la filosofía dialéctica no es difícil entender esto (ibid).

En el fragmento de Hegel citado por Szondi para ejemplificar esta cuestión, el filósofo habla de dos maneras en las que apariencia y esencia se complementan. En primer lugar, porque la dialéctica que concilia la realidad sensible y el espíritu no puede entender

²⁵ El autor recuerda a lo largo de estas lecciones que el modelo de tesis, antítesis y síntesis no fue acuñado como tal por Hegel, aunque, en su opinión, esto no lo invalida.

la realidad empírica como lo verdaderamente real. Y, en segundo lugar, porque, del mismo modo que lo empírico, el espíritu necesita de lo material para completarse.

Esta es la razón por la que Hegel puede asegurar «que no hay que rechazar, entonces, la apariencia en el arte, sino, más bien, la realidad cotidiana, que aparece frente a ella únicamente como lo impropio, cuando ella es un modo de aparecer muy superior al de la realidad» (1835-1838: 99).

Para Szondi (1974: 166), a partir de esto se podrá entender mejor la defensa de Hegel de lo «bello artístico» frente a lo «bello natural», y su separación radical de la estética del efecto, pues en ambos casos, el natural y el artificial, quedaría fuera su otro, aquello que lo complementa.

Tal y como se vio en el capítulo anterior, el teórico afirma que la base de este pensamiento de Hegel estaba prefigurada de algún modo en sus antecesores. En este sentido, Slavoj Žižek ha señalado esta misma defensa de la apariencia que, con distintos matices, se encontraba ya en Kant:

[...] appearance loses this pejorative characteristic: it designates the way things appear (are) to us in what we perceive as reality, and the task is not to denounce them as «mere illusory appearances» and to reach over them to transcendent reality, but an entirely different one, that of discerning the conditions of possibility of this appearing of things, of their «transcendental genesis» (Žižek, 2012: 9).

No obstante, en la obra que nos ocupa se defiende la idea de que la diferencia fundamental que existe entre Hegel y los demás pensadores del idealismo alemán consiste en que dicha conciliación, o sea, la de lo real y la apariencia, lo ideal y lo material, no es algo que deba buscarse, sino que la «propia realidad se fundamenta en esta búsqueda de lo conciliado», o mejor dicho, la realidad es esa conciliación, en la medida en que la dialéctica hegeliana se fundamenta como «una dialéctica real» (*Realdialektik*) (Szondi, 1974: 167)

Szondi entiende que en dicha realidad dialéctica fundamenta Hegel su defensa de la unión entre arte y filosofía. Por otra parte, también puntualiza que el filósofo abre este horizonte pensando no tanto en una teoría filosófica del arte, sino más bien en la aspiración que la filosofía debe tener en relación con la ciencia. A su juicio, ni la pura especulación ni la pura recopilación de datos podrían servir —a ojos de Hegel— como objeto de estudio del arte, lo que explicaría que en la *Estética* se atiende tanto a los géneros

particulares como a su relación con la historia, algo que solo «una teoría conciliada», es decir, la dialéctica, podría llevar a cabo (ibid.).²⁶

Es conocido que, para superar la barrera entre sujeto y objeto, Hegel había justificado esta relación entre teoría y praxis afirmando que el espíritu (*Geist*) interioriza la obra de arte, que en este caso es el objeto, y con ello hace de ella su «propia filosofía». A pesar de todo, el desarrollo de esta conciliación en la historia hegeliana se irá inclinando desde la aparición del cristianismo hacia el lado del espíritu (de lo subjetivo), lo que vendría a significar que el arte, en su «representación suprema», solo pudo alcanzar un equilibrio exacto —y aquí es donde Szondi señala el clasicismo de Hegel— en aquellas obras aparecidas en la supuesta armonía de la Grecia clásica (p. 171). Tal como también ha advertido Jameson:

first, the primacy of matter over spirit (what Hegel calls the sublime, as in the pyramids); second, their anthropomorphic equilibrium, as in classical Greek sculpture; finally, the primacy of spirit over matter, as in the language arts, or in another way, Christianity (Jameson, 2010: 116-117).

Con todo, Szondi intenta demostrar que este es el motivo por el que el arte se presenta para Hegel como algo pasado, pero pasado solo en su relación suprema. Como hemos visto, el filósofo no podía obviar que el arte seguía existiendo en su época, aunque sus características ya no fueran aquellas que determinaban el carácter específico de lo griego. Todo esto significa que la famosa *tesis sobre el fin del arte* no sería una afirmación categórica y general, en la medida en que —y aquí Szondi extrañamente coincide con Heidegger (1935: 26)— habría que interpretarla «como el final del arte clásico», aquel en el que el espíritu encontraba su exigencia suprema (Szondi, 1974: 171). Como afirma Ripalda:

cuando Hegel, un par de veces, habló en sus clases de la Universidad de Berlín del fin del arte, no se refería exactamente a que ya el arte se había acabado o a que hubiera culminado su evolución, ni siquiera —en el clásico sentido hegeliano— a que de ahora en adelante llevara en sí constantemente su fin. Su preocupación era más bien que el arte había perdido la capacidad de producir la cohesión política que

²⁶ Tal y como afirma Eagleton, «an idealism such as Hegel's is profoundly historical» (1991: 78).

habría tenido en sociedades más integradas como la griega y que desde luego Schiller había rememorado como programa político emancipador. Por eso Hegel utilizó más que «fin del arte» las expresiones «el arte es cosa del pasado» o «carácter pretérito del arte» (Ripalda, 2005: 228).

De todos modos, Szondi insiste en que la visión hegeliana de los nuevos caminos del arte es, a pesar del mismo Hegel, modélica, e incluso continuadora de algún modo de lo que F. Schlegel había definido en el fragmento 116 del *Athenaeum* como «poesía universal progresiva» (1798: 41). Para el teórico (1974: 172), en la *Estética* se encuentran ya algunas definiciones que marcarían la poética de los siglos venideros tales como «poeta doctus» o «novela de la novela» (*Roman des Romans*).

Como se vio anteriormente, otro de los motivos fundamentales de Hegel para justificar ese carácter pasado de la obra de arte se encontraba en las circunstancias burguesas incipientes de su época, en la que los objetos, en una sociedad que solo podía verlos como mercancías (Eagleton, 1996: 19), parecían inertes, divorciados de los mismos sujetos humanos que los producían o usaban.

Desde nuestro punto de vista, parece indudable que con la filosofía hegeliana — junto con la mayoría de los autores del idealismo— comenzaba esa corriente de pensamiento que intuyó de algún modo las transformaciones que el capitalismo introduciría en el mundo del arte y que apuntaban a los conceptos señalados por Szondi; si bien es cierto que fallaron en alguno de sus pronósticos, pues lejos de perder su valor bajo la filosofía o la ciencia, o subyugado por los designios del propio sistema, el arte encontraría en determinados casos los caminos para desenvolverse al lado de dichas circunstancias (como en realidad había hecho siempre), e incluso para crear su propio espacio en los márgenes. Se podría decir que el desacierto de Hegel, o su «pronóstico desastroso», como lo define Jameson (1998: 80), se encontraba principalmente en negar el carácter revolucionario o transgresor del arte de la modernidad, o incluso del arte en general.

Theodor Adorno, en su *Teoría estética*, se adscribía en cierto sentido esta misma tesis contraria a los designios de Hegel, y afirmaba que «el arte puede realizar este cambio [es decir, el cambio histórico] porque a lo largo de los tiempos, gracias a la forma que le es propia, pudo volverse contra lo meramente existente, contra lo que estaba establecido» (1970: 11). Por otra parte, y lejos de las interpretaciones ortodoxas y meramente

sociológicas, Marx ya había señalado esto mismo, tal y como advierten en sus respectivos trabajos Sánchez Vázquez (1965)²⁷ y Wahnón (1991: 129).

No obstante, y obviando los problemas que constituyen su *tesis del fin del arte*, la herencia de la estética hegeliana llega hasta nuestros días. Autores tan recientes como Gilles Lipovetsky han enfocado su crítica de la estética capitalista o «capitalismo estético» dentro de un marco que, con todos sus aciertos y errores, el propio Hegel habría firmado:

Cuanto más estéticas comerciales hay, más se eclipsa el esteticismo a la antigua en beneficio de un transestetismo en el que se imbrican arte y entretenimiento, estilo y ocio, espectáculo y turismo, belleza y chuchería. Henos, pues, en la época de la desabsolutización del arte, tanto de sus misiones como de su experiencia vivida (Lipovetsky, 2013: 27).

Incluso el propio Jesús G. Maestro (2017: 971), quien rechaza de manera categórica, y en cierto modo reduccionista, el idealismo de Hegel, se refiere a lo que él mismo denomina «arte de la postmodernidad» en unos términos tan pesimistas —y en cierto modo conservadores²⁸— como los que se pueden inferir de esta parte del pensamiento hegeliano, y llega a afirmar que en la literatura actual solo se puede encontrar una especie de «estética del onanismo psicologista del artista» (2017: 966).

A nuestro juicio, no podemos negar que tanto las tesis de Lipovetsky como las de Maestro aciertan en cuanto a la importante delimitación que las leyes del mercado suelen imponer al arte, especialmente en los últimos decenios, pero, como ocurría en el caso de Hegel, esto no significa que ese arte que conocemos generalmente como «posmoderno» no tenga capacidad de emancipación o de crítica, tal y como han demostrado obras como la de Enrique Vila-Matas o David Foster-Wallace, entre otros.

Por su parte, Szondi (1974: 172) no deja de advertir que en todo esto debemos tener en cuenta la contradicción que aparece en Hegel con respecto a su teoría histórica del arte, ya que, si por un lado, el filósofo concibe la evolución del arte en términos históricos; por otro, parece contradecirla al hablar de esa esencia de lo griego y su carácter

²⁷ «La tendencia a reducir la estética marxista a una sociología del arte [...] pasa por alto la autonomía relativa que Engels ya había subrayado, sobre todo en sus cartas de la década del 90 del siglo pasado, y que antes que él, el propio Marx había afirmado al establecer la ley del desarrollo desigual del desenvolvimiento artístico y del desarrollo económico-social, y llamar la atención sobre la perdurabilidad del arte griego pese, o gracias, a su condicionamiento social e ideológico» (Sánchez Vázquez, 1965: 17).

²⁸ Algo común en los discípulos del «materialismo filosófico» de Gustavo Bueno.

supremo. De todos modos, a lo largo de este capítulo veremos cómo el teórico consigue demostrar que esta misma contradicción puede resolverse dentro del mismo Hegel.

En concreto, el autor comenta que ya en las primeras páginas de la *Estética* se intenta delimitar un método a partir de una crítica tanto de los sistemas normativos como especulativos, si bien es cierto que lo hace sin menospreciar ninguno. Por ejemplo, desde el punto de vista empírico, «Hegel recurre constantemente a la historia», a los hechos y obras que conforman el panorama artístico, ya que en este caso su crítica a las poéticas clásicas se concreta en «su delimitación a lo normativo», en tanto que con ello no se llega a la consabida conciliación (ibid).

Pero lo que más llama la atención a Szondi de todo esto es la estrecha relación entre las teorías románticas y la obra de Hegel. Desde su punto de vista, esto se debe a ciertos cambios en el pensamiento del filósofo que trascurren, tal y como ha señalado Lukács en su artículo sobre la estética hegeliana, desde sus primeras lecciones sobre estética hasta el momento de su muerte (p. 173).

Por otra parte, el teórico incide en que la crítica de Hegel a los sistemas especulativos se centra en la idea platónica de lo bello, es decir, en aquel ideal por el que se trataba de reconocer lo bello a partir de sí mismo, en tanto que, para Hegel, lo bello tiene que considerarse partiendo de la idea, pero sin renunciar por ello a lo material ni a lo histórico (ibid.).

Con esto parece quedar claro el modo en que Hegel pretende llevar a cabo su *Estética*, y que no es otro que el de su propia filosofía, en la que se intenta conciliar lo general especulativo con la particularidad material. Dicho *modus operandi* también será la base de obras principales de la estética y la teoría literaria del siglo XX, en cuyos autores Szondi señala los derroteros que siguió el influjo de la filosofía del arte hegeliana. Entre estas obras, el teórico destaca *Teoría de la novela* de Lukács, *El Origen del Trauerspiel alemán* de Benjamin y *Filosofía de la nueva Música* de Adorno (p. 174).

Además, habría que añadir los trabajos del propio Szondi (Brodsky, 2007: 45), especialmente su *Teoría del drama moderno* que, como se verá, él mismo entendía como deudora tanto de las obras citadas, como de la *Estética* hegeliana. Por otra parte, y como hemos adelantado, también se podría señalar la estrecha relación con algunos de los trabajos de Bajtin,²⁹ para quien, como ha expuesto Antonio Chicharro:

²⁹ Como explica Wahnón (2008, 248), el hecho de que Szondi no diera cuenta en su obra de los trabajos de Bajtin y de su escuela, podría deberse, entre otras cosas, a su temprano fallecimiento en 1971.

la ciencia literaria no debe ser metafísica ni empirista ni "material", sino de orientación dialéctica y materialista, al especificar lo que es el contingente objeto estético (...), de lo que es la pura y simple materialidad de la obra literaria y al propugnar la indagación de lo estético literario como un tipo más de práctica cultural que no se delimita en sí mismo (Chicharro, 2005: 95-96).

En cuanto a los términos filosóficos utilizados por Hegel, Szondi advierte que el concepto o el término «abstracto» tiene una significación peculiar, puesto que en Hegel lo abstracto sería lo no conciliado, aquello que solo es en el mundo de lo sensible y que por lo tanto no ha encontrado su conciliación con el espíritu. A juicio de Hegel, los efectos que una determinada obra pueda provocar en nosotros también pertenecen a lo abstracto, esto es, «que el sentimiento es para Hegel algo subjetivo» porque se detiene en sí mismo y no se relacionan con lo exterior de forma dialéctica. Este es uno más de los motivos por los que Hegel «rechaza la fundamentación subjetiva del concepto de lo bello» que, partiendo de Platón, se encontraba en los pensadores ilustrados, y frente a la cual el filósofo apuesta por una «fundamentación objetiva» del concepto (Szondi: 1974: 178-182).

Por otra parte, y en relación con este carácter subjetivo de lo bello, Hegel tampoco puede aceptar que estos sentimientos que provoca la belleza sean vistos como un modo de cultivar el espíritu y aplacar las pasiones negativas, como ocurría en Kant, ya que se basan en cierta medida en el efecto. Para el filósofo, la respuesta que el arte puede darnos frente a las adversidades de nuestra propia condición no está relacionada con lo balsámico, sino que, y en esto Szondi señala otro de los grandes valores de la *Estética*, el arte cumple la tarea «de hacernos conscientes» (ibid.). Dicho en términos recientes de Žižek:

One should understand the "near-Kafkaesque" (Pippin) claim in Hegel'S *Aesthetics* that a portrait of a person can be "more like the individual than the actual individual himself": what this implies is that the person itself is never fully "itself", that it does not coincide with its concept (Žižek, 2012: 387).

En general, Hegel apuesta por un estado de máxima conciencia al que se puede llegar solo a través del arte. Con todo, el filósofo rechazaba aquel estado natural de los

ilustrados franceses, porque, a su juicio, no nos permite salir de lo salvaje, del estado en el que la conciencia permanece inmóvil. Y es precisamente en este punto donde la obra de Szondi destaca una más de las características radicalmente modernas del pensamiento de Hegel, pues este «hacer consciente» se postularía como la base de lo que más tarde se fundamenta en la teoría dramática desarrollada por Piscator y Brecht (*Verfremdungseffekt*) y que será parte de la herencia que mantendrán todos «aquellos hegelianos que se desprendieron de los presupuestos idealistas» (Szondi, 1974: 186).

Por ejemplo, en el caso de Adorno podemos comprobar, según Han (2015: 23), que «la experiencia genuinamente estética no es una complacencia en la que el sujeto se reconozca a sí mismo, sino la conmoción o la toma de conciencia de su finitud».

Sin embargo, después de su polémica con Kant, Hegel escribe de forma paradójica que tanto este último como Schiller y Schelling están en la base de su idea conciliada de lo bello. Szondi argumenta que aquello que hace al filósofo nombrar a Kant como uno de sus precursores consiste en que este último concibe en la *Crítica del juicio* la unidad de los opuestos, es decir, de lo ideal y lo sensible, sujeto y objeto, como esencia solo de la razón. En resumen, esto significa que no niega esa conciliación en la que se fundamenta la filosofía de Hegel, sino que, en lugar de tratarla de forma objetiva, como pretendía este último, «lo hace desde lo subjetivo»; aunque, para Hegel —dice Szondi— fue Schiller quien en la *Educación estética* rompió finalmente «con la determinación subjetiva kantiana de lo bello» e introdujo una nueva noción de este concepto como elemento conciliador entre realidad e idea, entre lo racional y lo sensible; una unidad que desde esta perspectiva «conforma la realidad misma» (Szondi, 1974: 187).

No obstante, Szondi pasa por alto que esta concepción del arte no se dio solo en Alemania. Como recuerda Lukács (1954: 20), también había ocurrido así en los ilustrados ingleses —en los que Schiller probablemente se inspiró—, quienes veían en la estética un importante elemento educativo, cuya repercusión era un punto de máxima importancia para la consecución del ser humano al que aspiraba la Ilustración. Por lo demás, Szondi defiende que dicha unidad desarrollada por Schiller será convertida más tarde por Schelling «en principio del conocimiento y la existencia». A pesar de esto, el teórico concluye que existe una diferencia fundamental entre Hegel y Schelling,³⁰ que tiene que ver con el carácter total que en *La filosofía del arte* Schelling otorgaba a lo artístico (Szondi, 1974: 187). Visto de nuevo por Žižek:

³⁰ Para un análisis más profundo de las relaciones entre Schelling y Hegel, véase (Lukács, 1966: 414-437)

The first step in this direction was already taken by Schelling in his *System Transcendental Idealism*, where he places art above philosophy as the highest synthesis of Spirit and Nature, of Subject and Object, of thought and senses: philosophy is limited to the thinking subject opposed to nature, to sensuous reality; the harmonious balance of the two sides is achieved only in a work of art (Žižek, 2012: 254).

Como se puede apreciar, mientras que para Hegel el arte se conforma en un proceso dialéctico que se desarrolla a través de la lucha de opuestos, para Schelling el origen de esta conciliación deja en cierta manera de ser transcendente.

Según Szondi (1974: 188), Hegel tampoco olvida a los hermanos Schlegel y su ironía romántica; y más en concreto, a Friedrich Schlegel,³¹ pues aunque en el origen de su filosofía se encuentra la misma problemática, o sea, la unidad de sujeto y objeto, las soluciones son distintas. La ironía de Schlegel vista por Hegel no significa unidad, sino más bien lo contrario. Parece que el mundo objetivo hegeliano no tendría cabida en la concepción de Schlegel, ya que en la obra de este último todo parece percibirse desde un «yo irónico» que en cierta manera desprecia la realidad sensible de la que es parte.³² De esto se podría deducir la escisión de los opuestos, el principio de la vida particularizada que ya no aspira a una totalidad y que, como advierte el mismo Szondi, se encuentra en la base de lo que algún tiempo después Marx detallaría en el capítulo XII del *Capital*.

Por supuesto, el teórico señala que, antes que en Hegel, está concepción de unidad frente a lo individual «estaba prefigurada en las *Cartas sobre la educación estética del hombre*», pero también en un fragmento del *Wilhem Meister* de Goethe, en el que el protagonista, ante la imposibilidad de alcanzar esa armonía que le ha negado su tiempo, decía:

El burgués ha de tener ante sus ojos la línea que traza la frontera que nunca se ha de aventurar a cruzar. Él no puede permitirse preguntar “¿quién eres?” sino “¿qué tienes? ¿Cuánta inteligencia, cuánta experiencia, cuánta capacidad, cuánto patrimonio?”. Si para ofrecerlo todo al noble le basta con mostrar su persona, el

³¹ Como señala Paolo D'Angelo (1997: 112), Kierkegaard también incide en esta misma crítica de Hegel a Schlegel.

³² Para una lectura más amplia de la crítica de Hegel a Schlegel, véase Sánchez Meca (1994) y Charles Taylor (1979).

burgués ni ofrece nada con su personalidad ni debe ofrecerlo. Aquél puede y debe aparentar, éste tiene que ser auténtico, y si intenta aparentar resulta vulgar y ridículo. Aquél debe hacer e influir, éste debe trabajar y rendir, debe formarse en una profesión para hacerse necesario y se presupone que en su ser no hay armonía ni puede haberla, pues para hacerse útil en una faceta ha de desatender todas las demás (Goethe, 1796: 276).

Pero, a decir de Szondi, esta contradicción no se solventa para Hegel con la eliminación de uno de los dos opuestos, en tanto que el filósofo está convencido de que esta oposición «es una ley de existencia» y que dichas contradicciones se resuelven nuevamente en «síntesis siempre nuevas, (porque una y otra vez se destruyen)». Para poder entender esto de forma concisa, hay que tener en cuenta que en Hegel «esta oposición real no solo se solventa en el espíritu absoluto», sino que también puede conciliarse en la actividad del pensamiento, pues la terminología que utiliza Hegel en este caso es entendible solo a partir de esta premisa. Por ejemplo, los conceptos de idea, belleza y libertad, o el concepto de «concepto», se van desarrollando en la *Estética* «en una pugna con la realidad que, en última instancia, desemboca en lo bello del arte» (Szondi, 1974: 188).

En primer lugar, Szondi explica que el término «concepto» no es utilizado por Hegel de forma habitual, es decir, como una representación generalizada de la realidad, como una unidad donde se suprimen las diferencias; sino que, por el contrario, el concepto se asemeja a una semilla en la que está contenido todo aquello en lo que más tarde se transformará: «todo el árbol [dice Hegel] está contenido en la semilla de manera ideal sólo en sí. Si la semilla se desarrolla a árbol, eso es la realidad de la semilla. La semilla es concepto, el árbol, la realidad» (cit. por Szondi, 1974: 190). Pero como en todo orden dialéctico, el concepto tampoco es el culmen de la conciliación hegeliana, en tanto que en este «lo conciliado se encuentra solo de forma ideal», sin la realidad objetiva. Para Hegel, aquello que puede conseguir dicha reconciliación se denomina «idea»; y, no obstante, del mismo modo que se ha diferenciado el «concepto» en Hegel de su uso habitual, «habría que hacerlo con respecto a la idea», especialmente al compararla — como ya se ha señalado— con la doctrina platónica (p. 192).

Desde nuestro punto de vista, lo que Hegel critica de Platón es fácil de intuir. Aquello que para el filósofo griego representaban las ideas, aquel mundo suprasensible donde la realidad no podía engañarnos, se aparece a los ojos de Hegel como una

construcción no conciliada en la que no pueden separarse lo ideal y lo real. A partir de esto se puede explicar que la «idea» hegeliana presente grandes diferencias con los conceptos habituales de idea, los cuales no servirían para entender el concepto de lo Bello, que solo a partir de esta definición de Hegel puede ser comprendido en su totalidad.³³ Sin embargo, antes de llegar a lo Bello, el concepto mismo de idea sufre otra transformación, otra conciliación. No es difícil comprender en este sentido cómo Hegel trata todas las cuestiones a partir de la dialéctica, en la que todo se va explicitando como una superación que encuentra en sí misma la negación y que, después de volver a superarse, vuelve a la negación hasta llegar a lo conciliado, al «espíritu absoluto», y de este modo, como escribe Szondi, la «idea» va más allá de sí misma, hacia la «Realidad» (ibid).

Desde la perspectiva de Hegel, esto —explica Szondi— puede llevarse a cabo solo en un organismo, más concretamente en un cuerpo humano, donde alma y físico se unen en una unidad dialéctica que se define como la vida. La «idea» deviene aquí en la esfera sensible a través del organismo humano, de la unión de mente y cuerpo; algo que «explicaría el clasicismo de Hegel y su gusto por la escultura y el drama», además de mostrar la influencia directa o indirecta de los escritos de Winckelmann (p. 194). En palabras de Claudia Brodsky: «Hegel's aesthetic theory is merely—or predominantly—Winckelmann's own "rediscovery" in dialectical garb» (2007: 55).

El problema que Hegel encuentra a esta aplicación de la «idea» en lo sensible, a través del cuerpo humano, tiene que ver con el estado de la sociedad de su tiempo. El mundo de los intereses, de la especialización, no parece permitir esa unidad que el filósofo quería ver en los cuerpos del periodo clásico. Por este motivo, Hegel llega a afirmar (1835-1838: 435) que solo en los niños se puede intuir esa unidad que en los adultos contemporáneos quedaría escindida; y que, en última instancia, aparece de forma concreta en el arte, donde lo bello pasa de la «idea» al «Ideal», lo que explicaría más detalladamente aquella diferenciación anterior de lo bello natural frente a lo bello artístico.

Sin embargo, Szondi (1974: 196) entiende que este proceso hegeliano que llega desde el concepto al Ideal, pasando por la idea y la realidad, no se detiene aquí. En lo que sigue, se podrá comprobar cómo en la filosofía de Hegel todo se encuentra en

³³ Como afirma Wellek: «la idea hegeliana no es la Idea platónica, elevada sobre el mundo de las cosas y las personas, ni es, por supuesto, un concepto abstracto. Se ha hecho completamente histórica, identificándose con el proceso histórico mismo. En el arte la teoría y la historia se implican, pues, una a otra, de una manera aún más íntima que en los Schlegel, que son quienes están más cerca de Hegel en este punto» (1955: 358).

movimiento. Y de este modo, el ideal, lo bello artístico, se irá desplazando a través de la historia hasta desembocar en la religión y la filosofía.

3.3 El arte simbólico

Como se acaba de ver, lo que Hegel entiende por «idea» se desarrolla en el interior de la forma artística, complementándose después con ella, para, finalmente, superarla en la religión y la filosofía. Así, en este mismo proceso, siguiendo el camino del Ideal, el filósofo integra la evolución de sus tres periodos del arte definidos como simbólico, clásico y romántico.

Desde la concepción de Szondi, esta división tripartita de la historia del arte no es una propuesta totalmente original de Hegel. En esto, como en otras cuestiones, el filósofo desarrolló lo que ya habían iniciado otros pensadores como Herder, Schiller, Goethe o Schelling. En opinión del autor, la periodización de Hegel se corresponde, sobre todo en la fase clásica y romántica, con aquella oposición vista a lo largo del capítulo anterior entre poesía antigua y moderna, como también en ciertos aspectos con los términos *ingenuo* y *sentimental*. La novedad en este caso consiste en la introducción de ese tercer periodo al que Hegel denomina «simbólico», aunque es cierto que este periodo (el arte oriental-egipcio) ya había sido objeto de interés por parte de otros pensadores como F. Schlegel o Hölderlin. Sin embargo, la introducción de este tipo de arte «no está en Hegel orientada a los mismos ideales» que inspiraron las investigaciones de los autores románticos, pues, como se verá, lo simbólico en este caso sirve a Hegel de contraposición para poder situar el periodo clásico «en la síntesis de su proceso dialéctico» (Szondi, 1974: 205).

Por otra parte, el término «símbolo» tiene tanto en Hegel como en Schelling «un significado distinto al que solemos utilizar», pues el símbolo no se corresponde aquí con esa identificación entre forma e idea, sino que, aplicado al arte oriental, la conexión solo llega «en el plano del significado», en la medida en que «la forma tiene existencia por sí misma». En este caso, símbolo y alegoría no se diferencian, de modo que, tanto en uno como en otro, contenido y forma no están unidos totalmente, algo que puede explicar que «en Hegel la alegoría se entienda como una forma de arte simbólico» (ibid.).

Con todo, Szondi insiste en que el hecho de que el símbolo pudiera existir con independencia de lo significado, también abriría la posibilidad de que este significara por

sí mismo o de «que hiciera referencia a otra cosa». Además, el autor puntualiza que tal ambigüedad³⁴ —de la que Hegel era consciente— no impidió que el filósofo defendiera la interpretación simbólica dentro del marco de la filosofía de la historia (p. 206).

En este punto se vuelve a destacar la sorprendente modernidad de Hegel, ya que dicha polémica no ha dejado de tener vigencia. A juicio de Szondi, esto se puede comprobar en el caso de Kafka, donde el mismo *castillo* nos llevaría a diversas interpretaciones, es decir, que podría verse como un símbolo, como una referencia al poder burocrático, etc., o simplemente como una edificación que, en algún momento, Kafka había visto en el pueblo de un familiar y que utilizó en sus escritos (p. 207). Como es conocido, las distintas escuelas interpretativas han tratado las obras de Kafka desde muy diversas ópticas. Por ejemplo, tal como resume Wahnón (2003: 26-27), la novela *El proceso* ha sido vista desde la crítica teológica como un «debate mismo con la justicia divina», o desde el psicoanálisis como un símbolo evidente del «delirio paranoico», lecturas a las que se añadiría la conocida interpretación sociológica en clave de crítica de la burocracia.

No obstante, lo simbólico en Hegel tiene en su consideración histórica un momento anterior que el filósofo encuentra en el budismo y en la religión antiguo parsi. El arte en dichas religiones —que Hegel aún no considera como tal— no se entiende como simbólico, en tanto que en este no existe tensión entre forma y contenido, entre lo divino y lo sensible, pero tampoco se puede comprender como un momento en el que ambos aspectos hayan llegado a una conciliación, tal y como ocurrirá en el arte clásico, sino que se muestra como algo unitario, en el que tanto lo ideal como lo material no son independientes. Para ejemplificar esto, Szondi toma un fragmento de Hegel en el que se habla de la religión «antiguo parsi», donde la luz se considera «en su existencia natural, el sol, los cuerpos celestes, el fuego en sus chispas y llamas como lo absoluto, sin separar eso divino para sí» (cit. por Szondi, 1974: 209).

Visto de este modo, para que pueda producirse un arte como tal, Hegel entiende que debería haber una dualidad entre lo divino y la manifestación sensible, entre forma y contenido, y que la esencia de esta dualidad solo se alcanzaría en la unidad conciliada que representa para el filósofo la época clásica. Sin embargo, Szondi insiste en que, antes de llegar a ella, el progreso hegeliano de la historia del arte se detiene en el periodo

³⁴ Para Szondi, de algún modo esto aventura lo ocurrido en el simbolismo del XIX (1974: 206).

simbólico, donde ya se puede apreciar una quiebra de esa unidad infranqueable que existía en el arte parsi entre divinidad y materia sensible (ibid).

Al hilo de esta cuestión, el primer arte que para Hegel comienza a romper con dicha unidad fue el hindú, en el que se intenta «espiritualizar lo natural y hacer sensible lo espiritual». En este momento no se llega aún a la forma clásica, sino que aparece un estilo que, para el filósofo, tiene que ver con lo fantástico y lo deformado.³⁵ El dios Brahma —dice Hegel— «se disgrega inmediatamente en el modo de la existencia natural» (1835-1838: 213) porque es lo general, lo indeterminado, y por este motivo el intento de conciliación con lo sensible es tan enorme que acaba en la desmesura, en lo salvaje figurado.

Para Szondi, dejando a un lado el posible orientalismo de Hegel en esta tesis, habría que valorar la forma en que su análisis se centra tanto en el estilo como en el contenido de las obras, y que en la *Estética* se comprende como una pugna que en la creación «siempre mantienen la idea y el material». Precisamente, es esta distinción a la hora de tratar la obra de arte —que por supuesto también es histórica— lo que el teórico quiere destacar como elemento precursor de lo que más tarde se conocerá como análisis estructural. En su opinión, antes que como un producto acabado, las obras deberían entenderse partiendo de un intento de desentrañar su génesis, de una búsqueda de esa «tensión específica» entre forma y contenido (Szondi, 1974: 210). En palabras de Denis Thouard: «c'est le thème de son herméneutique, attachée à retrouver en chaque œuvre la «logique de ce qui l'a produite» (*die Logik ihres Produziertseins*) selon l'expression adornienne» (2013: 47).

Como tendremos ocasión de comprobar, esta búsqueda de la comprensión de los textos a partir de su proceso creativo será un punto central —tanto desde el punto de vista teórico como práctico— en la mayor parte de los trabajos del autor. Sin embargo, König (2013: 20) ha incidido en el hecho de que al teórico no le interesa una lógica de producción que pueda ser reconstruida a partir de los manuscritos, sino el proceso de pensamiento que funciona en el propio texto, que también puede ser analizado perfectamente en las versiones preliminares de una obra.

En este sentido, el mismo Szondi nos remite a la *Notas sobre literatura de Adorno* en las que se sostiene lo siguiente:

³⁵ Los dioses de múltiples brazos, etc.

la capacidad para ver las obras de arte desde dentro, en la lógica de su producción —una unidad de acción y reflexión que ni se esconde detrás de la ingenuidad ni volatiliza apresuradamente sus determinaciones concretas en el concepto general— es sin duda la única forma posible de estética hoy en día (Adorno, 1974: 155).

De un modo parecido, Sússekind compara las propuestas de Szondi con las del crítico brasileño Antonio Candido, en cuya obra *Formation de la littérature brésilienne* (1959), se hablaba también de la importancia que para la crítica y la teoría literaria tiene el análisis del proceso de creación de la obra junto con las tensiones que se producen entre forma y contenido:

D'après les propos de Szondi et de Candido, la critique littéraire doit donc pénétrer la tension interne de chaque oeuvre analysée dans le but de percer à jour son historicité, historicité qui prend en compte la relation ambiguë et dialectique entre chaque oeuvre particulière et la tradition dans laquelle elle s'inscrit, entre le contenu et la forme, entre la matière première et le texte qui est la structure résultant de son élaboration poétique (Sússekind, 2013 : 114).

Volviendo a Hegel, el recorrido simbólico del arte se detiene ahora en Egipto. En el país de las pirámides veía el filósofo (1835-1838: 225) la consolidación total de esta etapa del arte. A su juicio, a diferencia de lo ocurrido en el arte persa e hindú, en Egipto se libera por completo al espíritu «de la materia sensible», pero no lo hace solo como separación radical, pues en él hay un intento de conciliación que, aunque no llegue a culminar, marcará el camino hacia el arte clásico.

Según Szondi (1974: 211), en el arte persi lo negativo y lo positivo, la creación y la destrucción, están separados en distintas personificaciones: la luz, la oscuridad, etc., pero en el arte egipcio esta dualidad se intenta sintetizar —a juicio de Hegel— en sus diferentes expresiones. Por un lado, en las pirámides, donde la muerte acaba con lo sensible y abre el camino a lo espiritual, aunque sin llegar a conciliarlos definitivamente. Y por otro lado, con la figura del ave Fénix, que se destruye a sí misma y vuelve a resurgir de sus cenizas.

La diferencia fundamental «consiste en que el ave Fénix no es tomada por Hegel solo como tal» —o no simplemente como tal— en su realidad sensible, como ocurría con las deidades de los persas (el sol, el fuego, etc.), sino que, en este caso, en la misma figura

«aparece ya el símbolo», aquello que traspasa «su significación sensible». De este modo, se podría pensar que en las estatuas egipcias se encontraría prefigurada «aquella concepción de Hegel del cuerpo humano como representación de la esencia del arte», donde se concilian lo interior y lo exterior, el cuerpo y el alma. Sin embargo, el filósofo ve en las estatuas egipcias una representación incompleta «debido a que en ellas existía una rigidez y una petrificación excesivas» que provocaban una «independencia fallida del espíritu»,³⁶ ya que, en el imaginario hegeliano, en esta etapa «la independencia del espíritu» (*die Freiheit des Geistes*) se realiza solo de manera fallida (p. 112).

En concreto, es en la figura de la esfinge donde Hegel ve este defecto que solo se romperá con la entrada del arte clásico y que, como cita el mismo Szondi, el filósofo desarrolla en un pasaje que se encuentra entre lo más destacado de la *Estética*:

La esfinge [...] es en cierto sentido el símbolo de lo simbólico mismo. Colocadas en fila en cantidad infinita, a cientos, las figuras de la esfinge se encuentran en Egipto, de piedra durísima, pulidas, cubiertas de jeroglíficos, cerca de el Cairo de una grandeza tan colosal que las garras del león solas tienen la altura de un hombre. Son cuerpos de animal yacente sobre los que se levanta el torso de cuerpos humanos, de vez en cuando una cabeza de carnero, pero la mayoría de las veces una testa de mujer. El espíritu humano quiere abrirse paso desde la fuerza roma y el vigor de lo animal, sin llegar a la representación perfecta de su propia libertad y figura en movimiento, puesto que debe seguir mezclado y asociado con lo otro de sí mismo. Ese empuje hacia la espiritualidad autoconsciente que no se comprende a partir de sí en la única realidad adecuada a él, sino que se mira sólo en lo que está emparentado con él y se hace consciente en lo simbólico que se convierte en enigma en ese extremo (cit. por Szondi, p. 213).

En este mismo pasaje podemos leer que, en el mito griego, la esfinge aparece como un monstruo que plantea enigmas, especialmente aquel que dice: «¿quién es el que a la mañana marcha en cuatro patas, al mediodía en dos y al atardecer en tres?», un enigma que, según la leyenda, Edipo resolvió al pronunciar la palabra mágica: «hombre», con la que hizo caer derrotada a la esfinge. De este modo, es decir, con la caída de la esfinge, y

³⁶ Como apunta Juan Carlos Rodríguez: «para Hegel, en esa tierra de la arquitectura faraónica, había demasiada tierra, demasiada materia: ahí el Espíritu apenas pintaba, mordía mucho menos que la materia (no es extraño que Brecht hable precisamente, en su poema sobre la historia, sobre quiénes construyeron de verdad las pirámides, arrastrando piedra tras piedra)» (2013: 204).

con el autoconocimiento del ser humano, comienza —para Hegel—el periodo del arte clásico; pues, como el propio filósofo afirmaba, en dicha época «los griegos han alzado el velo y expresado, sabido y expuesto lo que lo interno es: el espíritu que se sabe a sí mismo» (1835-1838: 227).

Para Szondi (1974: 213), la interpretación del filósofo es en cierta manera magistral, porque con la caída de la esfinge no solo se acaba el arte simbólico, sino que también se origina el mito que dará origen a una de las tragedias más conocidas e interpretadas, *Edipo rey*, en cuya genialidad se comprobaría, según esta concepción, la ruptura del estatismo del arte egipcio frente al movimiento del drama, y la aparición de lo que para Hegel representaría la conciliación en el arte de lo sensible y lo espiritual.³⁷ Del mismo modo, Lukács hablaba de esa respuesta que caracteriza la llegada del arte clásico afirmando que «el griego no conoce sino respuestas, y ninguna pregunta, solo soluciones (aunque enigmáticas), pero sin enigmas, solo formas, y ningún caos» (1920: 32).

Con todo, el arte clásico no aparece en la *Estética* de forma tan abrupta. Antes de ello hay que pasar por dos estadios más del arte simbólico. El primero es definido por Hegel como «simbolismo de la sublimidad» (*Symbolik der Erhabenheit*) y comprende, en la historia del arte, la poesía de los hindúes, los persas y los hebreos.

Según la opinión de Szondi, lo que caracteriza a este arte en la *Estética* es que, al igual que en las esculturas egipcias, todavía existe un pronunciado alejamiento entre el espíritu y lo sensible; pero en este caso no se intenta solventar esa ruptura como en lo visto anteriormente a través de la desmesura en las formas, etc., sino que lo absoluto se alza sobre toda existencia dada. Es decir, que se aleja del material, de lo natural, para recrearse en lo espiritual. Este sería el motivo por el que este «arte de la sublimidad solo puede expresarse en la poesía», donde no hay un material sensible como en los casos de la pintura, la arquitectura o la escultura (Szondi, 1974: 214).

Por otra parte, dicho «simbolismo de la sublimidad», aunque comienza a desarrollarse en la poesía de los hindúes, persas y mahometanos, solo alcanzará su desarrollo definitivo en la poesía de los *Salmos* hebreos, pues «solo en ella ve Hegel la

³⁷ Este giro hacia la conciliación en el arte clásico también ha sido interpretado en términos más generales como un giro etnocentrista hacia Europa (Spivak, 2017: 258). Del mismo modo, Jameson sostenía que «it is the moment of the Greeks - of classical art - which scandalously erupts and disrupts the teleology of human history and the movement from Asia to Western Europe, from the great Other of the Eastern religions and empires to the masterful centred self of Western philosophy and capitalist industrial production» (1998: 78).

relación de lo espiritual y lo sensible como una relación de superioridad», en la que lo sensible se muestra como creación de lo divino. En este caso no hay una destrucción o deformación de lo sensible para alcanzar lo absoluto, como ocurría en los egipcios, ya que solo se toma «en relación con la divinidad», en la medida en que sin ella no sería nada (p. 215).

Por ejemplo, en el caso de los *Salmos*, Hegel aprecia una totalidad, porque lo sensible en ellos no estaría fuera de lo espiritual, aunque aún no está conciliado de forma idílica como en el arte clásico, sino que forma parte de la divinidad: lo natural —para Hegel— es creado por la divinidad y no se separa de ella, no tiene existencia autónoma. Para ejemplificar esto, Hegel acude a varios *Salmos*, entre ellos el 104 («Alaba al Señor, alma mía») y señala: «siempre se repite esto, que todo está puesto, hecho por Dios, y que nada es autónomo; el mundo existe por su aliento, si lo retira, perece» (1835-1838: 233).

Por otra parte, y antes de pasar al tercer momento del arte simbólico, Szondi (1974: 216) aclara el concepto de lo sublime en Hegel y explica que en el desarrollo de dicho término los referentes son, por orden cronológico, la conocida obra atribuida a Longino *De lo sublime*, la reedición que de esta hizo Boileau en el siglo XVII, los *Essay on the sublime and the Beautiful* de Burke, la *Crítica del juicio* y, por influencia de esta, algunos de los trabajos de Schiller.

Para el teórico, la diferencia entre la concepción de Hegel y la de dichos autores radica en que, para estos últimos, lo sublime es contrario a lo bello. Por ejemplo, Schiller afirmaba que «lo sublime nos procura, pues, una salida del mundo sensible, donde lo bello se holgaría de tenernos siempre prisioneros» (1786: 197). Por el contrario, para Hegel, lo bello es unidad de idea y forma sensible, y por esto puede introducirlo dentro de lo sublime como su contrario, es decir, en un momento de la evolución de lo bello. Visto de este modo, lo sublime hegeliano «aparece como preparación de la época clásica», donde, como se sabe, lo bello y su concepto alcanzarían una conciliación (Szondi, 1974: 217).

El tercer estadio del arte simbólico lo denomina Hegel «simbolismo consciente de la forma comparativa del arte» (*Symbolik der vergleichenden Kunstform*). En este estado, al contrario que en el arte egipcio, el símbolo no aparece como un enigma, sino que forma y contenido se muestran en una relación comparativa. Las distintas variantes literarias que reflejan este momento del arte son tratadas por Hegel (1835-1838: 242-275) en diferentes apartados en los que se analizan diversos subgéneros como la fábula, la parábola o la alegoría.

Sin embargo, Szondi apunta al respecto que el filósofo trata estos subgéneros con cierto desprecio y, alejándose de su propio sistema, les niega de algún modo la entrada en el movimiento continuo de la dialéctica. Esto se podría explicar en tanto que «Hegel veía en esa coincidencia de forma y contenido una mera casualidad», es decir, que no eran fruto de la conciliación entre el espíritu y lo sensible. Esta unión sería aquí «producto de la propia subjetividad poética», quien con su humor, su invención, etc., compararía los elementos de forma limitada, trivial, y no como en los estados anteriores donde la divinidad estaba siempre presente, por lo que, «para Hegel, en este caso se trataría de la secularización del arte simbólico» (Szondi, 1974: 218-219).

Szondi entiende con esto que los límites de la *Estética* quedan claros con dichas suposiciones. La doctrina del *Espíritu absoluto* no permite a Hegel juzgar o interpretar aquel arte que ya no depende de —o aspira a— lo divino, ya que en el fondo su concepción es religiosa, algo que se verá con más detalle cuando se trate el tema del realismo burgués (ibid.).

No obstante, el problema consiste también en que Hegel ya no trata este estadio del arte dentro de la historia evolutiva del espíritu, sino que lo desplaza fuera de la misma historia del arte. Para Szondi, esto explicaría en cierto modo por qué en la *Estética* las formas comparativas simbólicas pueden entenderse desde dos puntos de vista. Por una parte, el fenómeno aparece como punto de inicio, es decir, que se toma un elemento o una acción de la naturaleza, de lo sensible, para plasmar una idea. Y por otra, al contrario, se comienza desde la idea, desde el significado, y se avanza hacia su Ilustración en lo sensible (p. 220).

En el primer caso, Hegel sitúa construcciones literarias como las fábulas, las parábolas o las metamorfosis. Con respecto a la fábula, el filósofo plantea una tesis que no convence demasiado a Szondi, pues en su intento de insertar este género dentro de aquellas formas —en las que, en primer lugar, aparece el fenómeno, y a continuación se representa el significado— Hegel sostiene «que el carácter peculiar de la fábula esópica» toma un suceso de la naturaleza y lo muestra tal y como sucedería en la realidad, para posteriormente sacar una enseñanza de ello. No es de extrañar que en este punto el teórico se pregunte por la aparente ausencia de la inventiva en el relato, en tanto que Hegel parece haberla olvidado por completo (ibid.).

Por otra parte, es cierto que Hegel no da mayor importancia al hecho de que en la fábula los animales aparezcan humanizados, pues en general el filósofo «ve esto como una ventaja», a pesar de que anteriormente había sostenido que si el relato no pudiera

sucedan entre animales reales, se trataría entonces de una composición oscura y sin significado.

Dejando a un lado esta contradicción que no es infrecuente en Hegel, Szondi destaca que la idea principal del filósofo «se asemeja a la concepción de Lessing», que de forma parecida veía la introducción de animales personificados en el relato como una «ventaja para la aclaración de lo expuesto», en tanto que —para dicho autor— las características de los animales son conocidas generalmente, mientras que las de los humanos habría que explicarlas de forma particular (ibid.).

Pero Szondi no solo ve el posible error de estas interpretaciones, sino que prefiere ir más allá y decantarse por otra forma de ver lo fabulístico, aquella que Günther Anders exponía en *Kafka, Pro und Contra. Die Prozessunterlagen*. En esta obra se defiende la idea de que Esopo, al personificar a los animales, pretendía hacernos ver que los humanos tienen un comportamiento en cierta manera animal: un zorro no sería solo un ser humano astuto, sino que también habría que verlo «como un humano que tiene esa peculiaridad» o virtud que también es animal (p. 221).

Esta concepción tiene para Szondi una importancia que ha sido investigada con poca profundidad. A su juicio, esta «teoría del método de inversión» sería efectiva en el estudio de las relaciones entre forma y contenido, ya que, al considerar el habla de los animales «el principio formal de la fábula esópica» (*Formprinzip der Äsopischen Fabel*), y la animalidad del ser humano su contenido general, se haría más compleja esa noción unitaria de forma y contenido. Desde su punto de vista, esta inversión se corresponde en cierta manera con aquel punto en el que Hegel —en su *Ciencia de la lógica*— habla de la conversión del contenido en forma (ibid.).³⁸

En el segundo grupo citado, Hegel sitúa ahora aquellas composiciones en las que el significado debería situarse en primer lugar, para después agregarle la forma. En este apartado encontramos, entre otras, la alegoría, la metáfora y la comparación. El filósofo ve en estos modelos comparativos una simple aparición de dos formas en las que un significado abstracto se representa a través de una figura, etc. Sin embargo, mientras la metáfora —que, por cierto, Hegel no parece apreciar demasiado— es vista «desde una perspectiva hegeliana como una imagen que nos hace adivinar su significado por el

³⁸ «La determinación del contenido es, tal como ha resultado, el fundamento para la forma» (Hegel, 1812: 509).

contexto», la comparación consiste en una simple «repetición ociosa» y aburrida donde el significado está a la vista (ibid.).

En su lectura, Szondi entiende esta concepción como errónea, ya que no siempre dentro de la comparación poética un término abstracto y su representación, a través de una imagen concreta, se sitúan de forma lineal, es decir, uno seguido del otro, haciendo con ello de su significado algo evidente. Y para ejemplificarlo, el autor toma como ejemplo el caso de Marcel Proust, quien en un determinado caso compara la luna con una actriz:

Muchas veces, por el cielo de la tarde cruzaba la luna, blanca como una nube, furtiva, sin brillo, igual que una actriz cuya hora de trabajar no llegó aún, y que en traje de calle mira desde la sala a sus compañeras, sin llamar la atención, deseando que nadie se fije en ella. Me gustaba encontrar su imagen en los libros y en los cuadros, pero esas obras de arte diferían mucho —por lo menos durante los primeros años, antes de que Bloch acostumbrara mi vista y mi pensamiento a más sutiles armonías— de esas en que hoy me parecería bella la luna, y que entonces no me decían nada (Proust, 1913: 114).

El teórico viene a decirnos que aquí, como en otros muchos casos, habría que recurrir a la búsqueda de lo que Baudelaire denominó como *correspondances*, pues en Proust la correspondencia se hace efectiva porque el lenguaje metafórico tiene la misma función que las vivencias en su obra, es decir, «la superación de la temporalidad» (*Nämlich die Überwindung der Zeitlichkeit*). El hecho de que Hegel no hubiera visto esto (algo que no es exclusivo del arte moderno) se debería «a su concepción del lenguaje como mero vehículo», como una simple forma en la que se expresa el contenido, lo que también puede explicar que el filósofo viera la posibilidad de la traducción como una actividad donde no se pierde ni se gana nada, y donde, por así decirlo, el contenido solo cambia su elemento de transmisión (Szondi, 1974: 222).

Con todo, Szondi sabe encontrar de nuevo la respuesta a estos evidentes errores dentro del mismo Hegel. A su modo de ver, cuando más adelante el filósofo se pregunta por los motivos que llevan al poeta a utilizar el lenguaje metafórico, llega a conclusiones que ya no le dejan seguir articulando esa concepción ingenua de la expresión figurada y que, además, no serían extrañas a la teoría actual de la metáfora (p. 223).

En un primer momento, Hegel interpreta la comparación poética en el drama como algo artificial; de hecho, para ilustrar esta supuesta «ociosidad» en la obra de arte, cita un pasaje de *El mayor monstruo del mundo* y a continuación escribe lo siguiente:

Por ejemplo, en un barco descrito por Calderón [...] aparece algo similar. El tetrarca lanza lejos una daga, la daga del destino, y después de haberla arrojado, encuentra otra; ahí a la daga se la llama «cometa», «arpón del firmamento», «cometa de acero brillante», «halcón forjado en acero brillante», etc. Son, por tanto, imágenes donde se trata de un mero adorno; ocioso explayarse en esas imágenes (Hegel, 1835-1838: 269).

Sin embargo, en un giro propio de Hegel, cuando se ocupa de Shakespeare advierte que el personaje dramático se eleva por encima de sí mismo al desplegar sus pensamientos a través de metáforas y otras figuras. Tal y como lo entiende Szondi (1974: 223), esto ocurre cuando en Shakespeare los personajes criminales se deshacen en cierta medida de su «condición miserable» a través de ese discurso metafórico que les permite de algún modo acercarse al espíritu, a aquello que Hegel entendía como conciliación de lo espiritual y lo sensible. En este sentido, el filósofo recurre al conocido parlamento de *Macbeth* que él mismo parafrasea de este modo: «extinguete, extinguete conmigo luz fugaz, la luz no es más que una sombra pasajera, un pobre actor que alardea su momento sobre el escenario y luego ya es nada» (Hegel, 1835-1838: 273).

3.4 El arte clásico

Como se ha anunciado, el siguiente paso en la historia del arte es para Hegel el arte clásico griego. En este momento histórico, el filósofo va a presuponer aquello que en el arte simbólico no llegaba a realizarse, es decir, la unión de lo espiritual y lo sensible en una individualidad concreta. En dicho estado lo divino no se muestra como algo indistinguible con la naturaleza, como ocurría en la religión parsi, como tampoco aparece en una lucha constante con lo sensible, ni se retira de la naturaleza en una divinidad abstracta como en el judaísmo. En general, lo que aquí entiende Szondi es que todas estas etapas son vistas por Hegel como evoluciones necesarias para alcanzar esa conciliación que se traducirá en la figura de los dioses griegos. A diferencia de sus antecesores, «Hegel no comprende este proceso como un *continuum*» que acabará desembocando en el arte

moderno, como en aquella unidad de antigüedad clásica y modernidad a la que aspiraban Schiller, Schelling, Schlegel, etc., sino que en este caso la forma que el arte tomará después del periodo clásico lo llevará, tal y como se ha venido anunciando, fuera del arte, en concreto hacia la religión y la filosofía (Szondi, 1974: 24).³⁹

A diferencia del simbólico, el arte clásico se concreta para Hegel en un solo territorio, lo que permite a Szondi analizar la propuesta del filósofo desde tres perspectivas distintas, es decir, desde la historia de las religiones, la historia del arte y la propia historia. Partiendo de este punto, podemos ver cómo dentro de la mitología clásica se produce en Hegel una diferenciación con respecto a las formas religiosas orientales «desde dos esferas». Por un lado, en tanto que en ella lo animal ya no se muestra como «elevación de lo sensible», sino como degradación. Y, por otro, debido a que en los nuevos dioses se elimina la antigua concepción de las fuerzas naturales como encarnación de lo divino (p. 225).

Según la opinión de Hegel, en la antigua Grecia los animales ya no eran venerados como se hacía en la religión hindú, etc., sino que, por el contrario, se ofrecían como ofrendas a los dioses, motivo por el cual Szondi llega a deducir que, a ojos del filósofo, el héroe aparece ahora como una figura que asciende a la divinidad por medio de estos sacrificios. Por otra parte, en las metamorfosis y demás trasmutaciones, lo animal ya no se ve como algo divino, sino que, en este caso, los animales son utilizados «como elemento de humillación de los humanos», como «castigo» por determinadas acciones. No obstante, la acción más significativa de esta transformación —que Hegel encuentra en la mitología— se puede localizar «en la batalla que libraron la raza de Zeus y los llamados Titanes», en tanto que el paso definitivo que este localiza entre arte simbólico y clásico tendrá lugar —aparte de en la caída de la esfinge— en la victoria que los llamados «dioses espirituales» consiguieron frente a aquellos que figuraban como personificaciones de elementos de la naturaleza: Helio, Océano, etc. Pero este proceso no consiste solo en la superación de lo antiguo, «pues para Hegel en dicho cambio también existe una conservación». La forma clásica surge cuando lo espiritual supera a lo natural, aunque también con la unión de ambos momentos, que no es otra cosa que esa conciliación de la que se ha venido hablando,⁴⁰ en la medida en que Hegel había visto

³⁹ Como se verá, esto puede interpretarse de varias formas.

⁴⁰ «La persecución de Orestes por las Euménides es también una lucha; se enfrentan los antiguos y los nuevos dioses, las Euménides por un lado, Apolo por el otro, y Atenea y el Areópago deciden entre ambos a favor de lo humano, del acto humano. [A cambio,] las Euménides son veneradas; [se les] levanta un altar» (Hegel, 1835-1838: 301).

esta conservación de lo antiguo «en los *misterios* y en algunos elementos del arte, como en la aparición de las Euménides al final de la *Orestíada*» (ibid.).

Además, según sigue explicando Szondi, Hegel también intuyó esta conservación en la relación viva que mantenían los dioses con su base natural;⁴¹ aunque, a su juicio, esta relación podría ser confusa si pensamos que los griegos veían el sol o el mar como algo divino. De todos modos, «el filósofo solventa esta cuestión aclarando que, en los dioses del olimpo, la sustancia es el *logos*», ya que ellos no solo poseen el poder del elemento natural, sino que además realizan otras actividades como la construcción de ciudades, etc. (p. 226).

La conciliación que para Hegel se encuentra en estos dioses nuevos y que, como se verá, ya no volverá a repetirse, al menos en esta forma, no responde tanto al clasicismo del filósofo como al método de la dialéctica. La opinión de Szondi al respecto se resume en que el clasicismo de Hegel habría que entenderlo, además de por su propio periodo histórico, por la semejanza entre la supuesta «individualidad libre de lo clásico» y la crítica del filósofo al dualismo y al mundo de las finalidades burguesas en el que no veía posibilidad de síntesis. No obstante, dicha tensión en Hegel entre forma y contenido, entre lo espiritual y lo sensible, comienza a desgajarse ya en este mismo periodo clásico; «pues para Hegel el comienzo de la caída de lo clásico se podía intuir incluso en la tristeza que reflejaban los rostros de las estatuas griegas», una tristeza que, a juicio del filósofo, era causada por el conocimiento de su destino (pp. 227-228); o por decirlo en términos de Wellek (1955: 366), que «el ideal clásico es un equilibrio precario tan raro de lograr como fácil de perder».

Ahora bien, desde el punto de vista histórico, Szondi señala la preferencia de Hegel por lo que este mismo llamó «estado heroico», en el que la libertad individual no estaría subyugada a los planteamientos jurídicos del orden común que, como el filósofo veía en su propio tiempo, reducían las acciones individuales a meros trámites.⁴² A juicio del teórico, Hegel quiso «ver en Grecia una especie de estado de excepción», en el que la moralidad del héroe podría hacer justicia a través de la venganza —en la *Orestíada*, por ejemplo—, en tanto que con ella el interesado demostraría su propia subjetividad partiendo del «derecho de sus propios pechos» (Szondi, 1974: 230).

⁴¹ Por ejemplo, Neptuno y el mar.

⁴² Para una lectura más profunda de este tema, relacionada además con la interpretación que Lacan hizo de Hegel, véase Butler (2000).

A decir de Szondi, la idea general de Hegel es que este modelo representaba un punto medio, debido a que en Grecia se estableció un orden social que no era aquel estado totalitario que el filósofo veía en las sociedades orientales, ni tampoco el estado burgués «de la especialización y el imperio de la ley», donde, como se ha visto, el filósofo intuía una quiebra de la conciliación entre lo general y lo particular (ibid). En palabras del mismo Hegel:

la circunstancia histórica de los tiempos antiguos, a diferencia de un [tiempo] civilizado, es de tal naturaleza que el individuo en cuanto tal todavía no está enfrentado a lo sustancial, ético o jurídico como una necesidad legal de instituciones exteriores, con lo que al arte le es adecuado como exposición del ideal, es decir, de la idea real (Hegel, 1835-1838: 143).

De todos modos, Szondi concluye que este análisis de Hegel de la sociedad burguesa no es en el fondo desacertado, es decir, que esas concretas aspiraciones particulares dentro del estado democrático o pre-democrático serían en realidad la base del arte realista, y que además influirían de forma concreta «en la poesía del siglo XX», e incluso, a nuestro modo de ver, y como se señaló en el capítulo anterior, en la tendencia autobiográfica actual. Para ejemplificar esto, el teórico se vale del caso de Emma Bovary, quien desde su pronunciada particularidad «conseguiría representar lo general»; algo que, para el autor, además de en Kafka, también se puede intuir en Balzac e incluso en el teatro de Brecht (Szondi, 1974: 231).

En cualquier caso, Szondi deduce que este es uno de los motivos por los que las obras de Adorno⁴³ o Emrich,⁴⁴ si bien han tomado mucho de la *Estética*, se distancian en lo que a este punto se refiere (ibid.). Es decir que, como señala Thouard (2013: 46), ninguno de estos autores (incluidos Benjamin, Lukács y el propio Szondi) puede entender la literatura dentro de una dialéctica universal, sino a partir de una «dialéctica fragmentada» (*dialectique fragmentée*).

Según Szondi (1974: 232), la reflexión sobre el arte de la modernidad no puede pasar por alto «el mundo de las particularidades» que, dentro de la historia del arte, se afianza a partir de la consolidación de los regímenes liberales y que Hegel no supo

⁴³ En el caso de Adorno, esta diferencia ha sido explicitada en uno de los fragmentos de *Mínima Moralía*, donde se dice: «El todo es lo no verdadero» (1951: 48).

⁴⁴ W. Emrich. *Zur Ästhetik der modernen Dichtung* (cit. por Szondi, 1974: 232).

predecir con la suficiente exactitud. No obstante, es posible pensar que en estas reflexiones, como en tantas otras de Hegel, se encerraba una intuición, ya que, a nuestro modo de ver, en su conocido paso del arte a la filosofía estaba de algún modo prefigurando el carácter marcadamente teórico de las creaciones artísticas actuales.

Por otro lado, desde el punto de vista de la historia del arte, Szondi comenta que Hegel, cuando se ocupa de las artes particulares, las relaciona también con los tres estados del arte. Por ejemplo, la arquitectura se encuadra en el periodo simbólico; la escultura, en el clásico; y pintura, música y poesía, en el romántico (ibid.).

No obstante, cuando el teórico nos introduce en la parte general de la *Estética*, advierte que la escultura aparece —desde el punto de vista de la historia de las religiones— en aquella victoria de los dioses nuevos que se traduce en la figura ideal de lo «bello conciliado», representada en las estatuas clásicas. Del mismo modo, pero desde el punto de vista histórico, la épica y el drama se traducen en esa «subjetividad libre que no se somete a los poderes de la ley», ya que actúa llevada por una moral que, al mismo tiempo, es para Hegel reflejo de lo general, y que aquí se denomina, tal y como cita el mismo Szondi: «estilo emocional de héroe» (*das Pathos der Helden*) (p. 233).

En nuestra opinión, a partir de esto se puede explicar que, para Hegel, la anomalía y la grandeza de *Don Quijote* consistan en parte en el intento de poner en práctica su propia justicia, en un mundo en el que —a decir del filósofo— la ley general había desplazado en buena medida todo acto individual heroico:

En Don Quijote, la caballería se disuelve ridículamente en el interior de una naturaleza noble para sí, en la medida en que, por una parte, los fines se sitúan en circunstancias que al punto ridiculizan el asunto, y por otra se revela al punto la contradicción interna (Hegel, 1835-1838: 359).

Sin embargo, esta escisión entre sujeto y objeto, entre intereses generales y particulares, comenzó a configurarse para Hegel ya en el mismo periodo clásico. A decir de Szondi, el hecho de que Hegel encontrara el «germen» de la destrucción de lo clásico dentro de este mismo periodo tiene que ver con su concepción lógico-dialéctica de la historia; ya que, desde este punto de vista, el arte no se transforma en virtud de un elemento exterior, sino que aquello que provoca el cambio se encuentra «dentro de sí mismo» (Szondi, 1974: 234).

Fredric Jameson, no sin cierto desencanto, se ha referido a esta particularidad de la dialéctica advirtiendo que «the unity of opposites, for example, will certainly characterize a situation in which what brings a phenomenon into being also gradually undermines and destroys it» (2015:7).

En el periodo clásico esto se explica a partir de su propia particularidad, de esa individualidad libre que, para Hegel, se presentaba como culmen de lo bello en el arte. Según el filósofo, la singularidad y variedad de los dioses griegos propiciaba una lucha continua con la «casualidad». En este punto hay que advertir que el término alemán utilizado por Hegel es *Zufälligkeit*, que si bien es cierto que puede traducirse por «casualidad», también significa «contingencia». Con todo, Szondi (1974: 235) se refiere a ello con la palabra *Schicksal* (destino), término que utilizará de aquí en adelante para explicar aquello contra lo que las distintas individualidades de la mitología griega se enfrentaban y que, en última instancia, las hace desaparecer, pues acaban siendo determinadas por algo exterior. Como consecuencia de ello, dichas divinidades dejan de representar esa individualidad libre y conciliada, que ahora, fuera de la historia del arte y dentro de la historia misma,⁴⁵ pasa a ser representada como subjetividad infinita por el dios del cristianismo, el cual sería —desde la perspectiva de Hegel— contingencia en sí mismo.

Como se ha señalado, Hegel había visto ya esta grieta en el periodo clásico en la aparente tristeza de las estatuas griegas; no obstante, esta premonición la encuentra también en la figura del propio Sócrates. A este respecto, Szondi nos remite a la *Filosofía de la historia universal* de Hegel, en la que el filósofo expone el modo en que Sócrates representaba muy tempranamente este principio de la subjetividad y la reflexión que todavía no era asimilable por sus coetáneos (ibid.). En palabras de Wogenstein, «Socrates' subjective sovereignty collides with the laws of Athens and is considered a crime (2007: 92). Todo esto podría explicar no solo el destino trágico de Sócrates, sino el comienzo del fin de lo que en la concepción de Hegel constituía el periodo clásico:

Los griegos, durante su período de florecimiento en su serena moralidad, no tenían el concepto de la libertad universal. Tenían, sí, lo decente; pero no una moralidad o conciencia moral. Una moralidad, que es la vuelta del espíritu sobre sí, la reflexión, la fuga del espíritu dentro de sí, no existía; esto sólo comenzó con Sócrates. Mas tan pronto como nació la reflexión y el individuo se

⁴⁵ Y de esto también se puede deducir la tesis del fin del arte hegeliana.

retrajo en sí y se separó de la conducta general, para vivir en sí y según sus propias determinaciones, surgió la ruina, la contradicción (Hegel, 1837: 67).

3.5 El arte romántico

Una vez llegados al momento romántico de la historia hegeliana del arte, la conciliación del ideal clásico se rompe, el «espíritu autónomo para sí» ya no se reconoce en lo exterior, pues, a diferencia del arte simbólico, donde el dios es el todo, el nuevo dios del cristianismo se presenta como una individualidad separada de la realidad existente, es decir, no fuera de ella, sino enfrentada con ella. Y este será el motivo por el que, según Szondi «Hegel concibe esta nueva etapa del arte», que, como se verá, no pertenece solo a los siglos XVIII y XIX, «como una lucha continua entre el sujeto y la realidad» (Szondi, 1974: 236).

En este caso, Hegel encuentra en la sátira el género donde se da el salto definitivo desde el arte clásico al romántico, pues en ella el sujeto se muestra inconforme con el mundo exterior, que ahora se aparece a los ojos del filósofo como algo corrompido.

En opinión de Szondi, la conclusión que Hegel saca de esta lucha entre sujeto y objeto en la sátira tiene ya indicios aparentes de la disolución del arte que este último veía con la llegada del periodo romántico, en tanto que, a decir de Hegel, la sátira no sería originalmente artística. El filósofo defendía esta tesis «apoyándose en el problema que generalmente se ha tenido para situar la sátira en uno u otro género literario», lo que reafirmaría además que dicho género se encontrara en la transición del clásico al romántico, una postura que haría muy dificultosa su inclusión en la épica o en la lírica. En este punto, Szondi resalta la mezcla que en Hegel se realiza entre poética de géneros y el proceso histórico, y que determinará toda la *Estética* (ibid.).

En esta parte de la *Estética* se comenta, en efecto, que en Roma, donde la sátira se convierte en un género central, se daba ya ese estado precursor de la ley abstracta y no subjetiva que desembocará en los estados modernos y que estaba determinada por la dualidad que imposibilita la conciliación del espíritu con el mundo sensible, «del sujeto con el objeto». Esta misma idea podemos encontrarla en el ya citado *Programa sistemático más antiguo del idealismo alemán*, en cuyas páginas se dice que «todo Estado está obligado a tratar a los hombres libres como un engranaje mecánico [...]» (1796: 75).

Según Lukács, también en Marx y Engels se encuentra una visión deudora — aunque no falta de crítica— del género satírico desde el punto de vista hegeliano: «Marx y Engels muestran que la crítica satírica de las contradicciones, la mentira y la hipocresía de la sociedad capitalista por Diderot, Balzac, Heine y Schedrin es extraordinariamente característica de la moderna literatura burguesa» (Lukács, 1954: 157).

Desde nuestro punto de vista, existiría un hecho también significativo que ni Hegel ni Szondi señalan, y que, por otra parte, es bastante conocido. Se trata de la unión de dos elementos que se sitúan en el centro de la aparición del arte romántico, es decir, el imperio romano y el cristianismo. Con la unión de ambos se consolida —reafirmando desde el punto de vista histórico dicha tesis—, algo que no parecen tener en cuenta ninguno de los dos pensadores, quizá porque el posterior derrumbamiento de Roma no encajaría demasiado con un periodo del arte que en Hegel es mucho más extenso, o tal vez porque, como el mismo Szondi (1974: 245) escribe, el «cristianismo positivo» que comienza en Roma no es precisamente el ideal de Hegel.

A este respecto, y antes de entrar en el análisis de Hegel sobre el periodo romántico, Szondi aclara qué entiende el filósofo por el propio término «romántico». En primer lugar, hay que tener en cuenta que la concepción de Hegel del arte romántico es diferente a la que solemos conocer. Según esto, para el filósofo, el periodo romántico abarca toda la época posclásica, es decir, Edad media, Renacimiento, Barroco, Clasicismo y Romanticismo; pues existe una «coincidencia entre lo que Hegel entiende por periodo romántico y las épocas que inspirarán al movimiento del romanticismo», tal y como se suele conocer, especialmente con referencia «a la Edad media alemana y el barroco español» (p. 237).

Por otra parte, tampoco podríamos comenzar con el periodo romántico sin entender de forma más general cómo encajan los tres periodos del arte en la concepción dialéctica de Hegel. Szondi insiste en este punto porque podría conducirnos a ciertas contradicciones. Según el teórico, la interpretación habitual podría ser la siguiente: el ideal —es decir, lo bello— se presenta primero en la forma simbólica del arte como tesis; más tarde, en el periodo clásico, encontraríamos la antítesis; y, por último, en el romanticismo, se desarrollaría la síntesis. No obstante, Szondi incide en que la concepción que Hegel tiene del arte clásico como conciliación, como apariencia sensible de la idea, no sería posible en esta triada dialéctica. Con todo, tampoco podemos entender estos tres periodos «asimilándolos con tres estados evolutivos», en los que lo simbólico sería el nacimiento; lo clásico, el esplendor; y lo romántico, la decadencia; pues, aunque

la «tesis del fin del arte» nos resulte negativa, esta «parece presentarse como una etapa de superación y no de acabamiento». En Hegel, el momento clásico sintetiza lo bello, algo que no volverá a repetirse, lo que no significa que el movimiento dialéctico caiga en un estado de parálisis (p. 238).

Para entender esto, Szondi deja claro que hay que tener en cuenta el proceso dialéctico desde dos puntos de vista. Por un lado, como un movimiento del espíritu hacia la conciliación consigo mismo, algo que se daría para Hegel en la etapa definitiva del romanticismo, donde el arte deviene en filosofía. Y por otra parte, como el camino que recorre el ideal hasta su «autorrealización», esto es, como la conciliación del espíritu que en Grecia no se daba hacia sí mismo, hacia lo subjetivo, sino con la naturaleza (p. 239).

En esta última parte, que al fin y al cabo es otra parte del movimiento dialéctico, es donde Hegel sitúa la triada del arte. Sin embargo, el estado que en ella el filósofo toma como tesis no es el arte simbólico en sí, sino aquella «unidad no conciliada» de idea y forma que aparecía previamente en la antigua religión parsí. En este caso, la antítesis sería entonces el arte simbólico, donde idea y forma, lo espiritual y lo sensible, se encuentran escindidos. Y por último, la síntesis recaería en el arte clásico, en el que, como se ha visto, se llega a una superación —pero también conservación— de los dos periodos anteriores.

De todos modos, Szondi explica que el movimiento del espíritu «no se detiene aquí para Hegel». Aquello que aparecía como síntesis en el periodo clásico vuelve a convertirse en tesis, para encontrar su antítesis «en el periodo romántico», y su síntesis en el «ya conocido paso del arte a la filosofía» (ibid). Resumiendo, se podría decir que el arte simbólico busca el ideal de lo bello, el arte clásico lo encuentra, y el arte romántico lo supera. Este es el motivo por el que Hegel se atrevía a sostener que el arte y la manifestación artísticas se presentan como algo pasado (Biemel, 1962: 158); si bien, siguiendo la idea defendida por Szondi (1974: 240), no por ello debería detenerse el avance dialéctico.

Sin embargo, Dieter Henrich ofrece un punto de vista muy distinto, tal y como ha manifestado Galfione en un trabajo reciente. Según esta autora, Henrich, en su lectura de la *Estética*, afirmaba que la visión utópica que podría interpretarse de la obra de Hegel, y que acuñaron autores como Adorno, no tenía fundamento, ya que «la insistencia de Hegel en el componente cognoscitivo del arte no lo habría llevado a admitir la posibilidad de una nueva síntesis poética que asumiera la tarea de reconciliar de una manera inmediata al sujeto con el mundo» (Galfione, 2017: 78). Henrich no rechazaba por ello la posibilidad de un arte o de una estética moderna heredera de Hegel, simplemente la entendía —a

nuestro modo de ver— desde una posición en cierta medida conservadora que encuentra en el estado moderno y en la preeminencia de lo subjetivo una especie de meta absoluta.

Retomando nuestro tema, la conciliación en el cristianismo, y por tanto en el romanticismo, se vuelve hacia lo particular, pero esto no significa que «el arte dé la espalda a lo sensible», como de algún modo ocurría en los *Salmos*. Según Szondi, en este caso el artista tendría a su disposición no solo la interioridad del espíritu, sino también la realidad prosaica de lo cotidiano. Para ilustrar esto, el teórico utiliza un párrafo de Hegel donde se dice que, como en las etapas anteriores, también en el romanticismo existen diferentes estados:

hay dos mundos en lo romántico, un reino moral que es perfecto en sí, el sentimiento que concilia consigo en sí, y el reino de lo exterior como tal que, despedido de la unión firme con el espíritu, se convierte ahora en una realidad totalmente empírica (cit. por Szondi, 1974: 244).

Para Szondi, esta dualidad del arte romántico nos muestra una vez más el carácter visionario, aunque tal vez inconsciente, de Hegel. A su modo de ver, si dejamos a un lado la susodicha teoría del fin del arte, estos dos polos aparecerían —en formas no estáticas— como las corrientes del romanticismo y del realismo, dos vertientes que más tarde se concretarán en el naturalismo y el neorromanticismo, y que se trasmutan —en unión dialéctica— en diversos casos concretos, como el paso del naturalismo hacia el romanticismo de Hauptmann o del «neorromántico Hofmannsthal al realista de la comedia social» (p. 245).

En cualquier caso, estos dos principios no quedan separados dentro del arte romántico, sino que se mantendrán en una unidad dialéctica (*dialektische Einheit*). El argumento de Hegel se encuentra en la pintura religiosa, en la que se representan a la par «tanto la vida como la muerte y la resurrección de Cristo». En este momento de la dialéctica hegeliana, el espíritu subjetivo «alcanza la conciliación consigo mismo en la figura del dios que se vuelve humano», una reconciliación que, con la muerte y resurrección de este, se convierte en lo absoluto, en lo que Szondi define como «la immanencia del dios particular con conciencia de sí», y que se traduce en el *amor* como ideal del arte de este periodo histórico (p. 248).

Ahora bien, a partir de esto, podría deducirse el punto principal en el que se inserta el carácter romántico, o sea, la individualidad, pero que, sin embargo, no puede

concretarse sin pasar por la «pasión», por la agonía de ese dios que ahora ya no es representado con la forma del ideal griego, sino que «aparece en su forma humana más explícita», en una figura desfigurada por sus verdugos que se traduce en la crueldad del mundo posclásico y que deviene en el otro momento del arte romántico, es decir, en el realismo (ibid.). No casualmente Manuel Barrios habla de esta misma circunstancia que, de un modo u otro, se representa en el *Frankenstein* de M. Shelley:

La criatura de Frankenstein posee ciertamente un cuerpo monstruoso, pero no por eso deja de ser un “alma bella”. Más bien todo lo contrario: en el contraste expresa de la forma más intensa una contradicción, que desde el principio es constitutiva de la condición misma de esta figura prerromántica. El suyo es en esencia el drama de la bella interioridad que no encuentra en el exterior correspondencia alguna con sus nobles afanes y, por tanto, se recluye aún más en sí misma [...] (Barrios, 2001: 52).

En cuanto al tema del *amor* en Hegel, Szondi entiende que este sería para el filósofo el ideal del arte religioso romántico, un amor que este último no solo ve en la figura de Cristo, sino también en la de María o en la de los propios seguidores de Cristo, que representarían «la conciencia humana reconciliada con Dios». Por otro lado, «Hegel destaca cómo la subjetividad que aparece con Cristo se expande también al arte profano», a pesar de que, en el fondo, sigue ligada a lo religioso; pues las particularidades que podrían darse en dicho contexto (según la filosofía de la historia) se representan en tres conceptos que están íntimamente ligados a la subjetividad, aunque se manifiesten en un arte, por así decirlo, laico (Szondi, 1974: 249-250). En concreto, dichos conceptos se definen para Hegel como: amor, honra y fidelidad (1835-1838: 343-347).

En lo que concierne al concepto de honra, que Hegel va a tratar especialmente con respecto a la poesía medieval y al teatro barroco español, Szondi insiste en que debemos tener en cuenta antes que nada aquello que lo diferencia del arte clásico, y que a su vez explica la importancia de este concepto en el arte romántico, pues, en opinión de Hegel, la honra —tal y como se conoce hoy— no existiría en la época clásica. Por ejemplo, la ira de Aquiles contra Agamenón «se despierta por causas materiales», mientras que la ofensa en este caso se produce por el robo del botín, por una realidad tangente. Sin embargo, el concepto de honra que, a decir de Hegel, se desarrolla en el Romanticismo «parece dejar a un lado lo material» (Szondi, 1974: 248).

Ahora el sujeto concibe la ofensa como un agravio a su persona, es decir, al valor que uno mismo se otorga: «el individuo se tiene a sí mismo como fin, quiere hacerse valer como tal en una representación de los otros, de modo que valga en el reflejo de los otros, sea reconocido por ellos» (Hegel, 1835-1838: 347).

En este caso, Szondi (1974: 251) destaca las discrepancias de Hegel frente al concepto de «honra romántico», el cual se presenta para este último como producto de la casualidad, de lo subjetivo en su versión más simple, ya que mientras que en *Antígona* Hegel veía la lucha entre el poder del estado y el derecho de la familia particular, que en última instancia también forma parte de lo general, en los dramas barrocos concibe tan solo una lucha interna e incluso pueril.

Y algo muy parecido ocurre con el concepto de «amor». Hegel ve el amor en el arte profano romántico como un mero interés personal motivado por el reconocimiento del otro, esto es, como la necesidad privada (*Privatsache*) de ser valorado por un semejante. No obstante, frente a esto, Hegel va a oponer «otro concepto de *amor*» que tiene su fin —como en la forma religiosa— en los intereses generales, en la familia, la patria, etcétera, o por decirlo de forma más concisa, en el *amor* como totalidad (ibid.).

A juicio de Szondi, el aparente desprecio que el filósofo muestra con respecto a las historias de amor románticas (*romantischen Liebesgeschichten*) deja en evidencia la distancia que en este sentido debería separarnos de Hegel, pues esa pretensión de totalidad, de objetividad *in stricto sensu*, que se encuentra en la *Estética* y en toda la filosofía de Hegel, no pueden ser utilizadas como herramienta actual para salir del enajenamiento de lo subjetivo. Para el teórico, el devenir histórico ha demostrado que «esa totalidad no puede ser impuesta, que, hecha programa político, no libra tanto al ser humano de su asilamiento en la subjetividad verdadera, que debe ser conciliada con lo objetivo, como lo humilla a mero objeto» (p. 252).⁴⁶

Szondi se muestra consciente de que también en la propia teoría literaria este mismo defecto se puede comprobar en la crítica marxista ortodoxa; por ejemplo, en aquella «rotunda condena de Lukács», por su subjetivismo, a las construcciones

⁴⁶ En su trabajo sobre las ciudades en Benjamin, Szondi se refiere en cierta medida a esto mismo cuando alude a la «idea de protoc comunismo que la Rusia de los años treinta traicionó en su camino hacia el estado policial» (1973: 136). Por su parte, Juan Carlos Rodríguez también apuntaba hacia este mismo lugar al sostener que «curiosamente Stalin se basaba mucho más en Hegel que en Marx en sus planteamientos de legitimación» (2013: 67). No obstante, y como ha quedado demostrado, Hegel siempre se puede superar sin salir del mismo Hegel.

narrativas como la parábola moderna en Kafka, relacionadas en cierto sentido «con el expresionismo» (ibid.).

En este caso, Lukács incidía en resaltar la supuesta falta que perpetraba el escritor con respecto a la realidad objetiva,⁴⁷ olvidando de este modo, como en cierta manera lo hizo Hegel, no solo la imposibilidad de un tratamiento objetivo en términos absolutos en dichas cuestiones, sino también el carácter irreverente de todo arte, y de este modo llegaba a afirmar que:

la angustia, el miedo pánico ante el mundo del capitalismo imperialista que se desnaturaliza incesantemente (con el presentimiento de sus variantes fascistas), pasa del sujeto a la sustancia, la cual, sin embargo, no deja de ser una pseudosustancia subjetiva hipostasiada, y por esto, la imagen de la deformación se transforma en una imagen deformada. Por mucho que Kafka se distinga, por sus medios de descripción, de la mayoría de los vanguardistas, el principio esencial de la plasmación literaria es, en él, el mismo que en éstos: el mundo como alegoría de una nada trascendente (Lukács, 1958: 66).

En cuanto al motivo de la «fidelidad», Hegel reacciona de un modo parecido, y sostiene que esta, como la honra y el amor, está atravesada por sentimientos subjetivos, o en todo caso por intereses de correspondencia entre el señor y el vasallo, lo que, a juicio de Szondi, hace de este motivo «algo alejado de la concepción hegeliana de totalidad», o de lo que Hegel denomina como «interés objetivo de la comunidad» (Szondi, 1974: 252).

No obstante, desde el punto de vista histórico, Hegel trata el romanticismo con más detenimiento en el apartado denominado *Sistema de las artes particulares* (1835-1838: 469-549). Ahora, con la llegada del arte profano, se consolida esa esfera de la individualidad particular que caracterizará todo el arte de la contemporaneidad, en tanto que, como lo entiende Szondi, Hegel traza «una diferenciación parecida a la de F. Schlegel sobre antigüedad clásica y modernidad», es decir, que lo antiguo quedaría para ambos filósofos como una composición orgánica, mientras que en lo moderno aparece la «reflexión» como elemento catalizador de la individualidad vuelta hacia sí misma (Szondi, 1974: 253).

⁴⁷ A este respecto, Bataille, citando a Carrouge, plantea que, en realidad, lo que molestaba a la crítica ortodoxa no era que Kafka pusiera «en entredicho explícitamente la burocracia y la justicia burguesa, crítica que ellos hubieran aceptado de buena gana, sino porque pone en entredicho, en realidad, a toda burocracia y a toda seudojusticia» (1957: 227).

En cuanto a la poesía, Hegel, como F. Schlegel, va a encontrar el paradigma de este giro romántico profano en las obras de Shakespeare. Esto podría significar, a juicio de Szondi, que el realismo que aparece en la estética de Hegel «se refiere más a aquel que representaría la interioridad humana», que al modelo posterior que focalizará su contenido en la realidad exterior. Sin embargo, como se vio más arriba, el autor comenta que los personajes del dramaturgo superarían para Hegel ese estado de ensimismamiento que no podían superar las creaciones de su propia época (p. 254).

El teórico sigue explicando que Hegel encuentra en Shakespeare dos tipos de personajes románticos que se oponen en cierta medida al estereotipo clásico. Por un lado, los caracteres activos (Macbeth, Otelo, etc.), quienes actúan en función de sus intereses personales y de los acontecimientos casuales, pero al mismo tiempo no muestran ya, como en *Antígona*, dos ideas morales enfrentadas, pues ahora «aparecen como fruto de la personalidad particular y las circunstancias». Y por otro lado, los personajes que viven en su interioridad (en este caso Hamlet), cuyo rasgo diferencial con respecto a lo clásico «se sitúa en su evolución psicológica», algo que, como es sabido, caracterizará buena parte del drama moderno e introducirá ese elemento épico del que, como apunta Szondi, hablara Lukács en diversas obras como *Teoría de la novela* o *Sociología del drama moderno*. En todo caso, estas dos características que Hegel incluye en la literatura romántica «tienen también su reflejo en la realidad exterior». Como hemos visto, Hegel entendía la sociedad de su tiempo como un mundo escindido, en el que no parecía existir unión entre sujeto y objeto, algo que también se manifestaría —a juicio del filósofo— en los personajes modernos y en su manera de enfrentarse al mundo. Precisamente esta actitud «es lo que Hegel va a denominar Aventurerismo» (*Abenteuerlichkeit*), y que en la práctica concuerda para el filósofo con la épica caballeresca medieval, las novelas caballerescas, Dante, Ariosto y Cervantes (ibid.).

Según Szondi, en la *Estética* lo que distingue este tipo de obras de las que se sitúan dentro de la antigüedad clásica es su «casualidad», es decir, que ahora el héroe no sale en busca de aventuras por un motivo supremo, sino que esas aventuras son propiciadas por «intereses personales» que, en muchos casos, no tienen más trasfondo que la búsqueda de la propia aventura. Asimismo, lo casual, lo improvisado, lo íntimo, desemboca también en lo cómico, «una característica que, en la *Estética*, será representada con precisión en *Don Quijote*» (p.255).

Esta misma diferencia es la que Lukács dejaba ver en *Teoría de la novela*, donde, tal y como advierte Wahnón, se afirma que aquello que separa a unas composiciones de otras es que:

mientras los héroes de la epopeya se limitan a buscar aventuras y vivirlas, los de la novela estén «siempre buscando» (...). La forma novelesca traduce, pues, la *ausencia de una patria trascendental* (...), pero también la nostalgia del alma que la añora y la busca «por el primer camino que parece conducirlo hacia ella» (...). La aspiración nostálgica de los hombres de la civilización problemática a un utópico acabamiento es la que explica que, a un mundo sin dioses y por tanto infinitamente abierto, corresponda una forma épica -la novela- todavía cerrada (Wahnón, 1994: 237).

Como ya se ha visto, en Cervantes aparece para Hegel el punto de inflexión entre dos mundos. Sin embargo, ni Szondi ni Hegel conciben dicha obra —especialmente por el contexto histórico en el que Hegel encaja la época romántica— como la ruptura de la totalidad clásica frente a la prosa burguesa, tal y como hemos esbozado en este capítulo. Más bien, en este caso, *Don Quijote* aparece como símbolo de un mundo romántico, el del personaje propio del barroco que lucha por sus intereses y que colisiona con la nueva realidad de las circunstancias burguesas. Es decir, que en este personaje se aparece el mundo de la interioridad romántica de la alta Edad Media al que tanto recurrieron los románticos tardíos, y que se opone al realismo lacónico que, para el filósofo, empezaba a consolidarse en la escena artística. En este sentido, *Don Quijote* representa para Hegel, y en cierta manera también para Szondi, el arquetipo de la novela de aprendizaje o *Bildungsroman* que se hará tan popular en los siglos XIX y XX, y que el teórico ejemplifica con los casos del *Wilhelm Meister* de Goethe, o incluso con *La montaña mágica* de Thomas Mann (Szondi, 1974: 255).

El paso del *Quijote*, con sus ideales caballerescos, a la novela de aprendizaje y la relación que ambos mantienen, es expresado por Hegel en un pasaje que el propio Szondi cita y en el que se puede apreciar «cierto cinismo y cierta resignación». El pasaje es importante porque, por un lado, deja claras las características de las dos vertientes del pensamiento hegeliano; y, por otro, remarca la problemática que Szondi encuentra en la «tesis del fin del arte» (ibid.).

En la *Estética*, Hegel compara el *Quijote* con las novelas modernas de aprendizaje, no solo por la búsqueda casual o premeditada de estas, sino también porque aquel idealismo que representa el viejo hidalgo acaba sucumbiendo frente a la realidad prosaica, del mismo modo que el joven personaje con espíritu contestatario acaba —casi siempre— imbuido por la inercia de las circunstancias burguesas. El pasaje de Hegel citado por el teórico dice así:

Los jóvenes son especialmente estos nuevos caballeros andantes que se las deben arreglar a través del curso del mundo que se realiza a sí mismo en vez de hacerlo con sus ideales y que consideran una desgracia que haya familia, sociedad civil, estado, leyes, profesión, etc., porque esas relaciones sustanciales se oponen cruelmente con sus barreras a los ideales y al derecho infinito del corazón. Ahora hay que poner una cuña en ese orden, hay que cambiar el mundo, mejorarlo, o al menos, construirse a pesar de él, un cielo en la tierra [...] (cit. por Szondi, p. 256).

Siguiendo la línea marcada por Szondi, se podría pensar que Hegel mantiene una postura conservadora, o al menos crítica con ciertos ideales revolucionarios y defensora del estado burgués. Sin embargo, un poco más adelante, el propio Hegel va a dar un giro sorprendente y, con esa mezcla de resignación y cinismo de la que se hablaba antes, nos dice de algún modo que ese joven al final se acaba convirtiendo en un sujeto apabullado por la dinámica de la vida, cuyas quejas se convierten en quejas cotidianas, en opiniones y actos que tienen como límite el estado del derecho burgués, donde el arte —en tanto tal— no parece tener cabida.

De nuevo nos encontramos con el problema acuciante de la *tesis del fin del arte*. En este caso, Szondi entiende que las dos posibilidades que Hegel concreta en la etapa final del arte romántico no se disuelven, como en el caso del simbólico en el clásico, y de este en el romántico, sino que, por el contrario, estas tomarán dos caminos que después de la muerte de Hegel se concretarán en movimientos como el expresionismo o el naturalismo. Para el teórico, todo esto debería llevar al estudio de la estética actual a la búsqueda de ese nuevo horizonte en el que lo objetivo (naturalismo) y lo subjetivo (expresionismo), vertebrados después en distintas formas, representarían la unión dialéctica del arte moderno, o de lo que podríamos entender —desde una concepción hegeliana— como ese nuevo estadio del arte (pp. 256-258).

3.6 El material y la dialéctica del género poético

Como se ha visto, el autor demuestra la forma en que Hegel no quiere apartarse del material, de lo empírico entendido como fundamento histórico de las formas. Y precisamente esta sería la razón por la que, como escribe el propio Szondi, el filósofo «atribuye a cada uno de sus tres estados del arte un determinado género artístico», que representaría (desde el punto de vista material) la forma más adecuada a cada periodo. Por ejemplo, Hegel sitúa la arquitectura en el periodo simbólico; la escultura, en el clásico; y en el romántico, la pintura, la música, la poesía épica, la tragedia y la poesía lírica. Sin embargo, este esquema no es cerrado, pues dentro del mismo «se desarrolla una dialéctica del género poético», el cual no podría encajarse —como tampoco los otros— de forma rigurosa en uno de estos periodos. No obstante, el teórico se centra en la poesía para culminar su exposición, pues en definitiva es el género desde el que, como pensador de la literatura, ha llegado hasta la *Estética* (Szondi, 1974: 262).

Szondi llega a la conclusión de que la poesía tiene un lugar central en el sistema de las artes debido a que repite en sus tres formas generales el mismo proceso de representación de las otras artes, pero en un nivel superior, esto es, en un nivel más allá de lo sensible. En la *Estética*, la poesía cumple tanto el valor de la objetividad (en la épica, por ejemplo) como el de lo subjetivo, que especialmente en la lírica se alza por encima de todo; aunque es cierto que existe un tercer momento poético en el que ambas representaciones se unen, y cuya síntesis «se encontraría en el drama» (p. 265).

No obstante, habría que señalar que esta concepción era en cierto modo habitual en la época, y no solo entre los autores alemanes, pues también podemos rastrearla en Victor Hugo, quien afirmaba a este respecto que «sólo el drama es poesía completa, pues encierra y resume la oda y la epopeya (...). Toda la poesía moderna desemboca en el drama» (cit. por García Berrio, 1992: 120).

Por otra parte, Szondi expresa (1974: 265) que la superioridad que Hegel ve en el arte poético tiene su fundamentación en ese material que supera lo empírico, ya que la poesía se vale de un material que el mismo Hegel denomina «Phantasie», y que estaría por encima de las demás artes, en tanto que la fantasía misma se presenta como el elemento que puede superar el mundo objetivo a través de lo subjetivo. En palabras de Wellek:

la poesía viene en último término por ser el arte más espiritual, pues —a juicio de Hegel— no hay en ella ningún elemento sensible, sino que está constituida por signos de significación por sí mismos y solamente la adquieren a través del espíritu (Wellek, 1955: 359).

Para Szondi, existe en este punto una cuestión polémica que ya se ha señalado antes. Se trata de la función del lenguaje que el propio Hegel veía como un mero vehículo y que, como en los casos anteriores, queda relegado a simple medio de expresión. A su modo de ver, en este caso la teoría de la literatura actual tiene que separarse de Hegel para poder estudiar el lenguaje como algo mucho más trascendente, algo que podríamos situar en lo que Derek Attridge (1982: 169) llamó «movimientos del lenguaje», es decir, el ritmo, el metro, la sintaxis, etc., y no como un mero formato de transmisión.

Lo que el teórico intenta explicar es que aquella vieja concepción de Hegel por la cual la poesía puede traducirse —o pasarse a prosa—, sin que por ello se produzca ninguna alteración, se convierte en un error que en la *Estética* no encuentra solución, a pesar de que en ciertos pasajes el mismo Hegel da cuenta de ello. Como argumenta el teórico, Hegel parece encontrarse en la misma situación que el pintor Degas, quien en una ocasión comentó a Mallarmé que «quería escribir un soneto y que ya tenía algunas ideas», a lo que el poeta le contestó: «pero los versos se hacen de palabras, no de ideas» (Szondi, 1974: 266-268).

No obstante, la filosofía de Hegel va más allá del propio Hegel, algo que, para el teórico, se puede ver, por ejemplo, en las relaciones que establece Adorno (1974: 160) entre el pensamiento estético del filósofo y las ideas de Valéry. Nikolaus Lohse (1985: 642) destaca en este sentido que Szondi sabe encontrar un punto de vista estrictamente poético y moderno en las reflexiones de Hegel, en la medida en que conecta estas conclusiones (a veces contrapuestas) con la referencia a una historiografía literaria moderna alternativa, que reconoce el proceso que tiene lugar en el «material lingüístico», y que, como veremos, se encuentran en la base de lo que el propio Szondi desarrollará en buena parte de sus trabajos, pero especialmente (Capasso, 2011: 140) en su obra sobre Celan.

No en vano, Szondi (1974: 274) entiende que la superioridad que Hegel veía en la poesía (especialmente por su material) le hace concretar una evolución histórica similar a la de las tres grandes formas del arte dentro del mismo género poético. Dicha división se concreta de forma definitiva en la clásica triada: épica, lírica y drama.

Ya se ha visto que la épica representa para el filósofo lo objetivo, y sobre ello dice Hegel: «la obra de arte que representa tal mundo es asimismo libre producción del individuo, obra objetiva comprendida en el habla, obra del poeta donde, sin embargo, el sujeto del poeta no aparece» (1835-1838: 487). Por su parte, la lírica se presenta como el género donde «aparece el individuo entero, el poeta» (1835-1838: 505) y en el que se expresa lo interior, donde el espíritu se vuelve hacia sí porque lo sensible se ha vuelto de algún modo abyecto. Por último, el drama surgiría como elemento de conciliación, como la síntesis nacida de la oposición entre la tesis (*epos*) y la antítesis (lírica). Para Hegel, en este género se encuentra: «la individualidad en acción: la individualidad lírica que se exterioriza de tal modo que la exterioridad no es acontecimiento, sino algo querido, realizado mediante ella» (1835-1838: 513). Es decir, que en el drama⁴⁸ lo subjetivo se vuelve a su vez objetivo en la representación de acciones individuales que se vuelven generales:

[...] la naturaleza sintética de la poesía dramática aparece razonablemente justificada. [...] Por una parte, con la posición referencial externa al poeta, la instancia enunciativa que es característica del universo épico: la acción de los personajes dramáticos aparece efectivamente como un proceso exterior objetivo. Pero por otra, la expresión conflictiva de los mismos personajes a través del discurso mimético de sus voces ficticias representa un proceso de descubrimiento íntimo y subjetivo, semejante al de la voz lírica (García Berrio; Huerta Calvo, 1992: 39).

Siguiendo la idea de Szondi, estos tres estados no podrían corresponderse con los de las artes generales, donde el pre-simbólico representaba la tesis; el simbólico, la antítesis; y el clásico, la síntesis. En la *Estética*, la adecuación de los tres géneros poéticos se correspondería —como ya se ha adelantado más arriba— con la siguiente: épica-clásico, lírica-romántico, y el drama podría situarse en ese periodo polémico que el filósofo entiende como «fin del arte». Sin embargo, el drama que Hegel concibe como síntesis de ambos momentos «no es un drama moderno, sino el de la tragedia ática». La triada dialéctica, dentro de los géneros poéticos, no avanza «hacia el periodo del fin del arte», sino que, en la tragedia clásica, especialmente en *Antígona*, «Hegel veía la síntesis de esa objetividad desarrollada en la épica», y de esa subjetividad expresada en la lírica

⁴⁸ Como se verá, este tema es desarrollado por Szondi con más detenimiento en *Teoría del drama moderno* (1956).

romántica, que se presenta en este caso con menos determinación; o dicho de otro modo, que en la tragedia clásica, como en el arte clásico en general, se da esa conciliación que después se romperá con la lírica romántica (Szondi, 1974: 276).

Tal acción dialéctica se explica para Szondi porque, como sabemos, en la poesía este proceso se da en un nivel superior, y por tanto puede realizarse mediante una evolución que «transcurre con forma de espiral» (*die Entwicklung verläuft spiralförmig*). Es decir, que la teoría hegeliana de los géneros poéticos comienza en el arte clásico (en el *epos*), encuentra su antítesis en la lírica romántica y vuelve, como si de un boomerang se tratase, para encontrar la síntesis en la tragedia clásica (pp. 277-278).

Como hemos visto, con esta lectura detallada, que sigue la línea de su propuesta hermenéutica, Szondi intenta rescatar todos los elementos actuales que se encuentran en la *Estética* y que a nuestro juicio también están presentes de una u otra forma en sus propias obras, incluso en las que, influenciadas por una corriente más lingüística e incluso derridiana, como los estudios sobre Hölderlin y Celan, el autor intentó «dar un cambio» a su enfoque dialéctico (Riechers, 2020: 101).

4. Poética y filosofía de la historia II. De la poética de los géneros normativa a la especulativa.

4.1 Introducción

Al hilo del capítulo anterior, y tomando como referencia los estudios que Szondi elaboró sobre la estética en la época de Goethe, podríamos afirmar que la obra del teórico se estructura a partir del estudio de esta corriente de pensamiento —es decir, el idealismo— en cuyos errores y aciertos se han inspirado buena parte de los pensadores posteriores. La importancia que el autor otorga al idealismo no parece por ello ser una mera cuestión de intereses, pues, como se ha adelantado, a partir de esta escuela de pensamiento se conformaron muchas de las teorías (estéticas, políticas, etc.) que más tarde configuraran el terreno del pensamiento occidental.

Siguiendo esta línea, en lo que sigue analizaremos el segundo volumen de su *Poetik und Geschichtsphilosophie* (1974b),⁴⁹ obra que se ocupa en concreto del recorrido histórico de la poética de géneros en el ámbito europeo. Este trabajo comienza con una afirmación en cierto modo sorprendente para buena parte de los estudiosos de la literatura. En concreto, dicho estudio defiende la tesis de que la tripartición de los tres grandes géneros (épico, lírico y dramático), que parecía estar ya configurada desde la *Poética* de Aristóteles, tal y como afirman Wellek y Warren (1949: 268), solo habría podido surgir «de forma completa» en el idealismo alemán (Szondi, 1974b: 20).

Las razones que el autor otorga a esta tesis ya han sido expuestas de algún modo en los capítulos anteriores y están relacionadas con la insistencia del teórico en la conjugación de aquellas dos disciplinas largo tiempo enfrentadas, es decir, filosofía y filología. A su juicio, solo un «pensamiento» que pretenda conciliar «lo general y lo particular» (*Allgemeinem und Besonderem*), lo material y lo especulativo, podría mantener la tesis de los tres géneros principales. Las razones expuestas en este sentido tienen que ver con la multiplicidad de las obras literarias, en tanto que las poéticas no

⁴⁹ Como en los capítulos anteriores, nos limitaremos de aquí en adelante a citar las páginas correspondientes de esta obra.

especulativas y dedicadas a la prescripción o a la descripción no podrían llegar a formular dicha tesis «valiéndose solo de lo positivo» (ibid.).

No obstante, Szondi es consciente de la dificultad que tales propósitos conllevan. Las diferentes variedades de composiciones literarias no pueden encuadrarse de forma sencilla y acrítica en tres géneros superiores «sin que ello produzca una tensión permanente», cuyas divergencias solo podrían resolverse a través de un marco teórico que, como se ha señalado, intente mediar entre lo general y lo particular, entre «idea e historia» (*Idee und Geschichte*) (ibid.).

Sin embargo, el teórico señala que Emil Staiger, quien fuera su maestro en Zürich, rechazaba en sus *Conceptos fundamentales de poética* toda posibilidad de sintetizar teoría e historia. En concreto, Staiger argumentaba (1966: 22) que la infinita variedad de composiciones literarias —pues según esta concepción cada obra es un género en sí misma— no podía reducirse a los límites de unos géneros preestablecidos en la teoría; algo que, para su discípulo, llevó a Staiger hacia una poética que «no intentaba definir los tres grandes géneros», sino «lo esencial de cada uno de esos ámbitos» (Szondi, 1974b: 21).

En general, Szondi responde a esto defendiendo que la particularidad de cada obra no tendría por qué desentenderse por completo de la poética de géneros en el sentido histórico, e incluso se muestra abiertamente convencido —como ha advertido Burdros (2014: 419)— de que la literatura es impensable sin la idea de los géneros. O dicho en palabras de Rierchers (2020: 41): al igual que Staiger, Szondi sigue refiriéndose a las características del género, pero sin «ontologizar (*ontologisieren*) los términos históricos».

Según Szondi, ya en *El origen del Trauerspiel alemán*, Benjamin fundamentó las bases para establecer dicha relación, esto es, para una poética de géneros en la que, fuera de todo sistema, se pudieran sintetizar teoría e historia. Así, en la introducción de dicha obra, el propio Benjamin sostenía que:

aun cuando no hubiese ni tragedia pura ni puro drama cómico a los que poder llamar tales, estas ideas podrían existir. A ello tiene que ayudar una investigación que en su punto de partida no se ligue a todo aquello que jamás se podría definir como trágico o cómico, sino que atienda a lo ejemplar, aun a riesgo de no poder atribuir a este carácter más que a lo que es un fragmento disperso (Benjamin, 1928: 242).

La apuesta de Walter Benjamin, como también la de Szondi, consiste en reelaborar la teoría del arte del idealismo desde una óptica que no se atenga a ningún sistema, pero que tampoco deje por ello fuera lo especulativo, una propuesta que, en opinión del mismo Szondi, se había diferenciado —ya desde sus inicios en la época de Goethe— de sus coetáneas, y que se puede ver en el mero rechazo que el propio idealismo tuvo fuera de Alemania, especialmente «en el campo de las poéticas normativas», pero también, más recientemente, en la conocida *Estética* de Croce, donde se definen las tesis de Schelling y sus compañeros como «banalidades altisonantes» (Szondi, 1974b: 21).

Para Croce, la poética de géneros tenía tan poca importancia en este sentido que incluso llegaba a afirmar que «el triunfo más grande del error intelectualista» estaba «en la doctrina de los géneros artísticos y literarios, que todavía circulaba por los tratados y que perturba a los críticos y a los historiadores del arte» (1902: 61). Tampoco parece que la síntesis de lo especulativo y lo empírico fueran del agrado de Raymond Williams, aunque, como puede verse a continuación, en el fondo intuye la raíz de lo que Szondi pretende demostrar:

The former tendency represents a rootless but also restless empiricism; the latter, ordinarily, a decayed idealism, directed by 'essential' and 'permanent' categories which have lost even their metaphysical status and become technical, seeming all practice as variants of already established 'ideal' forms. The single merit of the latter is that, unlike the former, it provokes, even as it displaces, certain necessary general questions (Williams, 1977: 182).

Con todo, Szondi tiene que retroceder primero hasta la Grecia clásica para encontrar el origen de la división tripartita de los géneros literarios. En general, dicha teoría no irrumpe de forma aislada en el idealismo alemán, sino que, entre otros, tenía claros antecedentes en los autores griegos. Por ejemplo, en los libros dos y tres de la *República* de Platón se «encontraría la posible primera división» tripartita de los géneros literarios, en concreto «en el momento en que Sócrates relaciona cada género» con la forma de exposición de la que el poeta se vale (Szondi, 1974b: 22).

Para Szondi, en este caso no hay una intención programática de establecer una división de los géneros poéticos, sino que, como es sabido, se trata de instituir una forma de control sobre las creaciones literarias que pudieran servir o no a los intereses de la república. No obstante, la división platónica parecer tener cierto sentido para el teórico,

aunque más adelante comenta que no ha sido vista del mismo modo por otros autores⁵⁰ como Irene Behrens.⁵¹ Dicha autora no acepta esta tripartición —como tampoco la de Aristóteles⁵²— por tres motivos principales. En primer lugar, debido a que Platón no estaría tratando sobre cuestiones estrictamente poéticas, sino que lo hace solo de manera aislada. En segundo lugar, por la poca definición que parece hacerse de cada género, pues, como se ha visto, solo se refiere a la posición desde la que habla el poeta. Y, en tercer lugar, porque lo que Platón define como ditrambo no podría verse como equivalente de lo que hoy entendemos por lírica (ibid.).

Szondi mantiene que estos planteamientos no son del todo convincentes, y aunque no quiere polemizar de manera abierta con Behrens, hace un rápido análisis de sus argumentos en los que no ve demasiada consistencia. A su modo de ver, no sería motivo suficiente para excluir los planteamientos de Platón el que estos se encuentren insertados en un contexto más amplio, ya que, igualmente, tampoco podríamos dar legitimidad a la teoría hegeliana de la poesía. En este sentido, el autor nos dice que el hecho de que Behrens no cite ni una sola vez a Hegel ya puede darnos una respuesta sobre esto. Por otra parte, también cuestiona que la definición de Platón sea insuficiente al tratar solo algunos aspectos concernientes al género, pues no queda claro cuáles serían los componentes esenciales de cada género. Por ejemplo, para Behrens —según cita Szondi— en la definición de Platón no se habla de un componente supuestamente esencial para el género dramático como es la representación, lo que, en opinión de la autora, invalidaría de algún modo el intento del filósofo (p. 24).

Szondi se opone a esto señalando que no está demostrado que la representación sea un «componente de la forma estética del drama», a pesar de que nos ayude a definirlo, ni tampoco que todo aquello que se represente en una escena y tenga diálogo deba estar forzosamente dentro de la categoría dramática. Del mismo modo, para Behrens, el ditrambo se caracteriza principalmente por la melodía y el ritmo, o sea, que se recitaba acompañado de música; a lo que el teórico responde defendiendo la idea de que la música

⁵⁰ Por ejemplo, Kurt Spang sostiene también que esta atribución de la triada genérica en Platón no tiene fundamento (1996: 27). Del mismo modo, Genette afirma que «Platón excluye deliberadamente toda poesía no representativa, sobre todo lo que llamamos poesía lírica» (1977: 189). Por su parte, Jesús G. Maestro (2017: 935) no acepta que en Platón, como tampoco en Aristóteles, aparezca ninguna distinción ternaria en el sentido de los géneros literarios en tanto tales. Sin embargo, a pesar de su postura polémica, este autor coincide en que la división tripartita solo se consolidará en la época del idealismo, si bien es cierto que en su caso se refiere a dicho periodo como romanticismo (p. 939).

⁵¹ El trabajo en cuestión es una tesis doctoral titulada: *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst: Vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen* (1940).

⁵² Ver a este respecto, Genette (1977: 184).

—tal y como la misma historia de la literatura ha demostrado— tampoco sería un elemento invariable en dicho género, es decir, que sin el acompañamiento musical, el ditirambo seguiría siendo lírica, del mismo modo que el drama no pierde su determinación general aunque no sea representado (p. 26).

Siguiendo a Sultana Wahnón, cabe advertir que en la poética de Moshe Ibn' Ezra, que data del siglo XII, ya se dejó constancia de que la lírica, o de lo que hoy entendemos por lírica, no siempre ha tenido las mismas características:

La poesía (*shi'r*) consistía para los griegos en todo discurso que estuviera compuesto al modo de la música. En cambio, para los árabes, toda poesía compuesta al modo musical es poesía, pero no toda composición musical es poesía (cit. por Wahnón, 2007: 111).

Como advierte esta misma autora en otro trabajo sobre las relaciones entre lírica y ficción (2008: 201-214), y como se ha podido comprobar en el pasaje citado, la lírica en tanto género sí fue tratada antes por tratadistas antiguos no occidentales, una cuestión que se omite en la obra de Szondi y que, junto con otros aspectos, repercuten —desde nuestro punto de vista— en el indiscutible valor de sus aportaciones.

En cualquier caso, y retomando el hilo de la argumentación anterior, la crítica de Szondi (1974b: 28) a Behrens se centra en el componente histórico, en tanto que esta autora solo parece concebir los géneros «desde una perspectiva rígida», en la que cada elemento se atiene a unas características que, si bien pueden alterarse, deben permanecer dentro de unos parámetros supuestamente inamovibles.

En cambio, Szondi entiende que el valor de las reflexiones de Platón se encontraría precisamente en que este deduce los géneros sin tomar obras de referencia, lo que vendría a anticipar los presupuestos de las poéticas del idealismo, en las que, como se vio, los géneros están relacionados de forma dialéctica y no dentro de unas reglas rígidas tomadas de obras concretas, como ocurrirá en cierto sentido en toda la tradición de corte aristotélico (ibid.).

Por otra parte, el teórico piensa que en la *Poética* no quedaría demasiado clara la división tripartita de los géneros literarios. Según esto, aquello que en la opinión mayoritaria se ha visto como una descripción del género lírico, otros autores lo han interpretado como «una forma restringida de la épica» (*lediglich um eine Form des Epos*). Por lo demás, la fragmentariedad con la que la obra de Aristóteles ha llegado hasta

nosotros tampoco «puede justificar que en los primeros capítulos no se hable en absoluto del género lírico», a no ser que se entienda por ello la descripción de la voz poética en primera persona (p. 29).

En este mismo sentido, Wahnón —aunque con cierto matices— se decanta por una postura muy próxima a la de Szondi, y escribe:

[...] lo único, a mi juicio, incontrovertible y que conviene, por tanto, retener es la idea de que la lírica no recibió en la *Poética* el mismo tratamiento teórico que los otros dos grandes géneros, épica y dramática. Es, pues, del todo cierto que no solo no se encuentra una teoría de la lírica comparable a la que el filósofo elaboró sobre la tragedia, sino que ni siquiera es posible localizar una breve definición de la lírica, equiparable a lo que sí ofreció, en cambio, de la epopeya y de la comedia. [...] Ni, desde luego, pasar por alto que el filósofo no hiciese uso ni una sola vez a lo largo de su obra del término global *melopoioi*, que sí había sido utilizado, en cambio, por su maestro Platón, quien tanto en el *Ion* como en la *República* distinguió perfectamente entre poetas épicos (*epon poietai*) y poetas líricos (*melopoioi*) (Wahnón, 2008: 196).

No obstante, Szondi continúa indagando entre las poéticas de la Antigüedad tardía, en las que se pueden encontrar distintas influencias platónicas y aristotélicas. En este caso, el autor se detiene en una obra de Diomedes, *Ars Grammatica*, que data del siglo IV. En este trabajo se hace una distinción en tres géneros «que parece deudora de la tesis platónica», ya que en ella se establecen el llamado *genus activum* (diálogo), el *genus enarrativum* (habla el autor) y, por último, el *genus commune*, en el que se mezclan los dos posteriores, y que, como apuntan García Berrio y Huerta Calvo (1992: 22), será continuada por autores bastante conocidos como Isidoro de Sevilla.

Con todo, la idea de Szondi es que existe una diferencia fundamental con la concepción platónica, una diferencia que influirá de modo significativo en las poéticas posteriores, pues en el lugar del *genus enarrativum*, donde Platón colocaba el ditirambo, Diomedes va a utilizar el poema didáctico. Esta elección propiciará por diversas circunstancias la aparición de un cuarto género, es decir, el género didáctico, lo que «haría aún más discutible» que pueda hablarse *in stricto* de un género lírico embrionario (Szondi, 1974b: 30).

Asimismo, el teórico cita una obra titulada *Chrestomatheia grammatike*, atribuida a Proclo, en la que «podría verse la influencia de la división tripartita de Platón», a pesar de que en dicha obra esta aparece reducida a dos géneros como en Aristóteles. El motivo de esta posible influencia se encuentra en el hecho de que Proclo «sitúa el ditirambo entre las formas líricas», es decir, que, a diferencia de Aristóteles, quien trata el ditirambo en su forma más reciente, y por tanto encuadrado en el género semidramático, Proclo toma la vertiente platónica donde este tipo de composición es vista «en su forma más antigua», o sea, como una forma narrativa que después degenerará en la lírica (p. 31).

No obstante, la cuestión más interesante radica en que el mismo Proclo equipara el ditirambo con la Oda, nombre que se utilizó hasta el siglo XIX —especialmente en Francia— para designar al género lírico. En este sentido, Szondi plantea la hipótesis de que en la interpretación de Proclo podría estar el origen de la relación posterior que se ha hecho entre la moderna tripartición y la que se encontraba ya en *La República* (ibid.).

De todos modos, el autor advierte que la obra que, según el trabajo de Irene Behrens, más influencia tuvo en la Edad Media fue el tratado de Diomedes, cuya doctrina, a pesar de todos sus cambios, no sufrió evolución alguna en lo fundamental debido a varias cuestiones, pero principalmente a lo que el mismo Szondi denomina «enajenación de los conceptos» (*termini technici*), y que se debe a dos motivos fundamentales. En primer lugar, a la «separación histórica entre teoría y praxis literaria», algo que ya estaba en Proclo, en cuya obra se habla del ditirambo a pesar de que esta forma estaba prácticamente desaparecida en esa época. Y en segundo lugar, en tanto que las referencias a las obras clásicas siempre «se reducían a simples citas» que servían para ejemplificar ciertas figuras retóricas. A este respecto, la representación de la poesía dramática desapareció de los tratados medievales, «entendiéndose como tragedia o comedia» aquellos relatos que o bien terminaban de forma negativa (tragedia), o bien de forma positiva, y de donde surgiría una de «las hipótesis del título de la *Comedia* de Dante» (p. 33).

Del mismo modo, el autor nos recuerda que en el Renacimiento, con la reutilización de los términos tragedia y comedia para denominar espectáculos contemporáneos, se llegó a teorías muy distintas sobre el porqué del título de la obra de Dante. Entre ellas, aquella que «asimila el nombre de comedia antigua (basándose en el *Ars poetica* de Horacio) con la sátira», en la que, como de algún modo en la *Divina Comedia*, se critica y se intenta desvelar «los infortunios del mundo» (p. 34).

En cuanto a las poéticas renacentistas, el trabajo de Szondi expone que el gran auge que la lírica italiana tuvo gracias a Petrarca comenzó a fijar las bases de lo que más tarde se conocería como los tres grandes géneros. En el siglo XV, y especialmente basándose en Aristóteles, se fundamentarán «las características de la epopeya y la tragedia renacentistas», aunque la lírica, a pesar de su gran repercusión, seguirá fluctuando «en un terreno indeciso». Según esta idea, en la obra de Ecalígero, *Poeticæ libri septem*, no aparece con claridad ninguna definición de lírica aceptable, como de algún modo también ocurre en la obra de Minturno, lo que vendría a explicar que, a pesar de que en el Renacimiento (en Italia, España e Inglaterra) ya no es extraña la división tripartita de los géneros, todavía «no conseguirá arraigarse como elemento central de las poéticas» (p. 35).

Sin embargo, la opinión del teórico se opone a lo expuesto por García Berrio y Huerta Calvo (1992: 25-26), quienes afirman que en *L'Arte Poetica* de Minturno se da ya definida la triada genérica, la cual, desde su punto de vista, se acabaría implantando de forma total a finales del siglo XVII, o sea, casi un siglo antes del idealismo. En este sentido, para los autores citados, la teoría de Irene Behrens, que atribuye la primicia definitiva de los tres géneros al español Francisco Cascales,⁵³ sería errónea, en tanto que Cascales habría plagiado literalmente buena parte de los argumentos de Minturno.

De todos modos, es preciso advertir que la tesis de Szondi no es profundizada con rigor por dichos autores, a pesar de que dan cuenta de ella, pues según sus propias palabras (1992: 30), el estudio de las cuestiones tratadas por el teórico —que va más allá de la filología tradicional— no es una labor pertinente en su trabajo. También habría que apuntar que la apuesta de Berrio y Calvo (1992: 62) se decanta en cierta medida por el mismo modelo propuesto por Szondi y Benjamin, esto es, el de una teoría de los géneros poéticos que sintetice lo material y lo especulativo.

Sea como fuere, en casi todo el continente europeo surgirán diversos tratados en los que la multitud de géneros se irá intercambiando con los esbozos de una poética tripartita que poco a poco irá adquiriendo un lugar. En el caso de España, Szondi se refiere a un fragmento del *Quijote* donde se dice que «el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria: que la épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso» (Cervantes, 1605: 602). Desde nuestro punto de vista, tal argumento

⁵³ Según Berrio y Huerta (1992: 25), esta es la tesis que también han mantenido Genette y Guillén.

demostraría esa tensión que en las poéticas renacentistas se encuentra entre los preceptos aristotélicos y opiniones más plurales en las que, como en el caso de Cervantes, tienen cabida otros géneros, pues —como ha advertido Riley (2004: 148)— en el *Quijote* «coexisten [...] opiniones aristotélicas y antiaristotélicas».

Sin embargo, y dejando a un lado la polémica con respecto a su autoría, Szondi encuentra una refutación a esta tesis contenida en el *Quijote* en las *Tablas poéticas* de Francisco Cascales, en las que se afirma que «la poesía se divide en tres especies principales: épica, scénica y lírica. Difieren entre sí en los instrumentos, en las materias, en la phrasi y en los fines» (Cascales, 1617: 69).

Como se puede leer en la obra que nos ocupa, para Irene Behrens —de quien el autor toma todas las referencias anteriores— esta tripartición de Cascales es una de las primeras que aparece en el Renacimiento, si bien es cierto que con poca repercusión, tal y como demuestran las poéticas francesas de los siglos XVI, XVII y XVIII. A juicio de Szondi (1974b: 36-39), no sería hasta el año 1746, con la publicación de la obra de Batteaux *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, cuando se introdujera en Francia la susodicha tripartición.

Por lo demás, la obra de Betteux tampoco alcanzó en Alemania, en sus distintas traducciones, «una tripartición clara de los géneros», y no será hasta más tarde, con la reelaboración que Gottsched hizo de dicha obra, cuando la lírica «empezará a surgir en terreno alemán como un género propio». Igualmente, otro factor influyente en la definición de la lírica como género en el idealismo «vino de manos de Herder», pues en su concepción del arte natural la lírica se situaba por encima de los otros géneros (ibid.).

No obstante, para Szondi, Schiller y Goethe jugaron también un papel fundamental en la transición de la historia de la poética de géneros, si bien es cierto que «sus reflexiones más interesantes» parecen encontrarse —tal y como veremos en lo que sigue— «prefiguradas en sus cartas» antes que en sus obras filosóficas (p. 40).

4.2 Goethe y Schiller. Epistolario «poético»

Lo primero que se debería tener en cuenta antes de entrar en la discusión sobre la teoría de Goethe y Schiller es que esta fue expuesta de forma oficial por Goethe en su artículo *Sobre la composición épica y dramática*. Sin embargo, siendo fiel a su propio estilo hermenéutico, Szondi se traslada unos cuantos años antes de la fecha de publicación

de este trabajo de Goethe para indagar en sus fuentes. En su opinión, todo lo dicho en la citada obra se encontraba prefigurado en la correspondencia que ambos autores mantuvieron, especialmente a lo largo del año 1797. En dichas cartas el lector puede encontrar el contexto en el que estos autores exponen sus hipótesis, y que está estrechamente relacionado con el «clasicismo» y el problema de la imitación (*Nachahmung*) (Szondi, 1974b: 42).

El propio Lukács, en su obra sobre Goethe, ya había tratado esto mismo al sostener que:

los documentos dejados por los artistas importantes acerca de su propia práctica y de sus esfuerzos teóricos por profundizarla son siempre muy significativos. Son igualmente importantes para el desarrollo de nuestra estética que para presentar pedagógicamente al público lector los grandes problemas del arte. Se sigue de la naturaleza de la cosa que los problemas más íntimos de la práctica artística pueden estudiarse del mejor modo precisamente en esas manifestaciones inmediatas de los grandes artistas en sus cartas, sus conversaciones, sus diarios, etc. (Lukács: 1964: 117).

A pesar de esto, la obra de Lukács se aleja en cierto sentido de los propósitos de Szondi, en concreto por la postura anti-idealista con la que —fiel a su última etapa— el filósofo diseccionó la correspondencia entre Goethe y Schiller. En cualquier caso, habría que advertir que Lukács parece abrir un camino de investigación que habría continuado el propio Szondi, como —según Thouard (2013: 54)— ocurre en buena parte de sus obras. Como se puede ver en el siguiente fragmento, Lukács, con todas sus diferencias, estaba abriendo un camino que después sería retomando y transformado por Szondi:

Esta contraposición, en torno a la cual Goethe y Schiller construyen en su epistolario las más diversas variaciones, se aplica por ellos mismos a toda una serie de importantísimos problemas específicos de la épica y el drama. Es aquí imposible aducir ni por alusión esas aplicaciones. Nos remitiremos sólo a unos cuantos ejemplos muy característicos (Lukács, 1964: 153).

Tomando el testigo de Lukács, Szondi defiende que en el ensayo citado de Goethe no se trata la épica en su relación histórica, es decir, que solo se habla de epopeya, al

tiempo que se deja a un lado aquella otra composición que habría surgido para ocupar el lugar de esta y que hoy conocemos como novela. No obstante, esto no ocurre así en la correspondencia, ya que en ella «Schiller recurre continuamente al *Wilhelm Meister* de Goethe»,⁵⁴ en el que aparece una relación estrecha entre el género épico y el dramático (Szondi, 1974b: 44).

Para Schiller (1850: 119), en esta obra se muestran diferentes artefactos que en cierto sentido cumplen el papel de los dioses y el destino, tal y como ocurre en la épica, además de que en ella se encuentran recursos muy propios del teatro que mueven a los efectos. A partir de aquí, Szondi puede entrever que en Schiller se da ya un acercamiento a la novela como género mixto que, sin embargo, más tarde no aparece en la obra teórica de Goethe.

Ahora bien, para el teórico existe sobre todo un punto que diferencia las propuestas de Schiller sobre la novela de las que vendrán más adelante con Schelling y Hegel. En su opinión, el clasicismo de Schiller no le permite ir más allá del modelo de las obras griegas. El filósofo era consciente de las diferencias que la filosofía de la historia «mostraba en relación con la diferencia entre antiguos y modernos»; pero, sin embargo, esto no le lleva a aceptar el carácter «realista» de las obras modernas que quieren tomar hechos sacados de la «realidad», sino que, por el contrario, «este defiende la tesis anti-herderiana» de la imitación de personajes idealizados o ficticios en los que «la máscara está por encima del individuo», tal y como ocurría en los caracteres clásicos (Szondi, 1974b: 45).

De todos modos, aquello que Schiller defendía en los párrafos anteriores «será matizado en otra carta posterior», donde el poeta explica las razones de su clasicismo y matiza esa diferenciación tan explícita que había hecho entre Shakespeare y Sófocles, es decir, «máscaras reales frente a individuos» (*idealische Masken gegen Individuen*). En este momento, no parece tener sentido ese retorno a lo griego postulado por Winckelmann, ya que en la carta citada «Schiller va a defender, apoyándose en *Julio Cesar*, el realismo de Shakespeare, del mismo modo que lo hiciera Herder» (p. 46).

Schiller, al contrario que había hecho solo unos días antes, encuentra en la fuerza con la que el poeta retrata el carácter del pueblo una representación válida, o dicho de

⁵⁴ Por otra parte, Manuel Barrios señala «que la trama argumental de estas novelas viene a reflejar en principio una estructura histórico-evolutiva bastante similar a la que comúnmente expone la filosofía del idealismo alemán» (2001: 60).

otro modo, una «abstracción poética» que lo acerca a los griegos. Así, lo que en este caso haría de Shakespeare un genio consiste en la acertada elección de varios personajes que, con sus particularidades, representan la idiosincrasia de un determinado colectivo.

Szondi cuestiona esta posición de Schiller intuyendo que esta defensa de Shakespeare parece agravar el problema en lugar de resolverlo. Y esto se explica porque «Schiller se vale de un ejemplo en el que Shakespeare ha utilizado una tragedia romana como punto de partida» y desde ella puede resaltar esos caracteres que, lejos de formar parte indisoluble de las masas, «pueden representar ideales autónomos y a la vez representativos de una generalidad». Sin embargo, «dicha teoría no sería aceptable para otras obras de Shakespeare», en las que los personajes, que se mueven entre tabernas y otros espacios, no estarían en posición de cumplir los requisitos que el filósofo les exige (p. 47).

Lo que Schiller encuentra en este caso no es tanto una solución a las cuestiones del clasicismo, sino una salida para su propia actividad creativa, ya que con este modelo —que el poeta toma de Shakespeare— parece resolver uno de los problemas a los que alude en diferentes ocasiones en su correspondencia con Goethe. A decir de Szondi, este contratiempo se encontraba precisamente en la composición de *Wallenstein*, así como en el inacabado *Demetrio*. En estas obras parece que «el poeta encontró un camino intermedio» entre los actos individuales de los personajes y la representación de un todo general, es decir, de unos arquetipos universales (p. 49).

El 13 de noviembre de 1796, escribe Schiller a Goethe:

Durante este tiempo he estudiado asiduamente las fuentes para mi *Wallenstein* y llegué a progresar en forma significativa con la economía de la obra. Cuanto más reajusto mis ideas acerca de la forma de la pieza, tanto más ingente me parece la masa que hay que dominar, y por cierto, sin cierta osada fe en mí mismo me sería difícil proseguir (Schiller; Goethe, 1850:158).

Sin embargo, Szondi opina que la concepción de Goethe es bien distinta. Para este último, la propuesta de Schiller de entrelazar lo real y lo ideal en el drama no llevaría a otra cosa que a la mezcla de géneros y a un alejamiento de los antiguos. En una carta dirigida a Schiller, Goethe afirma que las novelas narrativas en las que se insertan diálogos serían reprochables, pues el artista estaría obligado a distinguir entre «lo que corresponde a cada género». Y este sería el motivo por el que en dicha epístola «se puede

encontrar la tesis principal del ensayo posterior de Goethe» y que, en cierta medida, polemiza con las posiciones de Schiller (Szondi, 1974b: 49).

En la cita de Goethe extraída de su ensayo, donde se recoge la tesis expuesta, y que Szondi utiliza como ejemplo, se dice que «el autor épico expone unos sucesos como cosa por completo pasada, y el dramático los propone como cosa por completo presente». Para el teórico, Goethe no podía aceptar en cierta manera la tesis de Schiller, en tanto que el presente al que se debería el drama solo puede representar algo real, un concepto que Goethe va definir como «plenamente presente». Sin embargo, más tarde, y de forma asombrosa, esta tesis «dará de algún modo la razón a Goethe» —quien parece menos clasicista de lo que el mismo Schiller pensaba—, en tanto que ese presente inmediato sería «en la actualidad el objeto de la *nouveau roman* y de otras formas que se alejarán de la ficción (happening, no-ficción, etc.)» (p. 50).

Con todo, habría que añadir que Szondi no parece estar muy en consonancia con tales corrientes, pues, en un giro inesperado y de carácter conservador, al hablar de ellas deja bien claro que no las entiende como composiciones artísticas:

Todo cuanto en años recientes y las últimas décadas se manifiesta en diversas orientaciones de literatura, música y artes figurativas que pretenden por igual reflejar lo empírico en forma de montaje documental, *happening*, música concreta, *objets trouvés*, no-ficción, *tel quel*, y a las cuales la crítica de arte mira recelosa no por retrógrada sino por una buena razón, que logran lo que pretendían, jubilar y decir adiós al arte: todo eso que esas corrientes aflora, estaba preparado desde mucho tiempo atrás, y ha venido definiendo decisivamente el desarrollo de la novela desde la época de Goethe (p.50).⁵⁵

Desde nuestro punto de vista, el fragmento anterior consolida la tesis que el teórico había anunciado ya en el primer volumen de este *Poetik und Geschichtsphilosophie*, tal y como vimos a propósito de Schelling. No obstante, si bien es cierto que Szondi buscó y encontró (con un gran talento) una poética moderna basada en las premisas del

⁵⁵ El hecho de que Szondi cite aquí la revista *Tel Quel*, o a la serie de autores que se movían en su órbita, nos demuestra que, a pesar de que el autor se mostró cercano a Derrida en algunos aspectos, siempre mantuvo, como veremos, una postura crítica frente a su modelo. Dicho esto, probablemente Szondi no solo se estaba refiriendo aquí a los escritos teóricos que produjo el círculo *Tel Quel*, sino más bien a los proyectos literarios radicales como *Drame* (1965) de Phillip Sollers, y al «fuerte carácter anti-representativo de su fórmula *narrativa*» (Asensi, 2006: 98). No obstante, como tendremos ocasión de comprobar, a pesar de sus reticencias iniciales frente a estas prácticas literarias y al cierto distanciamiento que mantuvo siempre con los autores citados, el teórico adoptó una postura diferente en sus últimos años.

idealismo, y demostró que esa «esperanza en el pasado» no era solo una postura utópica, se equivocó por otra parte (cayendo en la misma trampa que Hegel) al pronosticar ese «adiós al arte» que, a su juicio, traerían estas nuevas corrientes artísticas. Por desgracia, el autor no entendió en ese momento que el arte podría seguir fiel a sus propias premisas, es decir, a la negación de estas, y que ni la inmediatez ni el alejamiento de lo estrictamente ficcional socavarían los cimientos de aquello que Barthes definió como «revolución permanente del lenguaje» (1973: 122), esto es, la literatura misma: hecho que han demostrado de forma evidente obras como *In Cold Blood* de Truman Capote.

Por lo demás, Szondi comenta (1974b: 51) que, a pesar de todo, las posiciones de Goethe se mantienen dentro del clasicismo y que su crítica estará enfocada en la mayor parte de los casos a las composiciones que no respeten los límites que imponen los géneros, algo que vuelve a sustentar la tesis de que la ruptura definitiva con la ahistoricidad de los géneros no llegará hasta la aparición de la *Estética* de Hegel.

Por otra parte, el hecho de que esta exigencia de los géneros esenciales fuese para Goethe muy difícil de mantener bajo los preceptos de la razón lo demuestra una expresión que el escritor tuvo que utilizar para explicar la separación de las obras por géneros. Según Szondi, dicha expresión hacía referencia a un «círculo mágico infranqueable» que los creadores debían tener en cuenta para diferenciar una obra de otra y no mezclarlas,⁵⁶ aunque con ello «el propio Goethe cae en una contradicción», pues el mismo Platón en *La República* hablaba, como se vio, de un *genus mixtum* que nada tiene que ver por lo que parece con la tesis de Goethe (ibid.).

Como hemos visto, el teórico insiste en que otra de las características de las conversaciones entre Goethe y Schiller reside en que en estas no se dejaba atrás de forma definitiva la llamada «estética del efecto». Por ejemplo, Goethe, al hablar de las características principales de la épica, «afirmaba que esta debía leerse en el mayor silencio y sosiego» (*in der größten Ruhe und Behaglichkeit*), para que el entendimiento pudiera dar su fruto (p. 52).

Con todo, Szondi nos recuerda que habría que ser cautelosos a la hora de señalar estos defectos en el caso de Goethe, pero especialmente en el de Schiller. La obra de este último, influida por la estética de Kant, «muestra una relación de incipiente ruptura» con esta tendencia, pues en Schiller comienza a producirse un análisis «no tanto de los efectos

⁵⁶ Para una lectura más detallada sobre el círculo en Goethe y su repercusión posterior, véase Lukács (1964: 134) y Genette (1977: 218).

sino de la obra misma», aunque su postura seguirá guardando todavía relación «con la consabida estética del efecto» (ibid.).

Del mismo modo, en una nueva carta a Goethe, fechada el seis de julio de 1802, Schiller planteaba que sus propias obras «deberían centrarse en el efecto dramático», si bien un poco más adelante matiza esta postura y habla de una «exigencia poética que va más allá del efecto», lo que, en palabras de Szondi, haría dilucidar lo propio de un género no de lo empírico, sino de un ideal, acercando con ello a Schiller a la teoría especulativa que más tarde definirá la división de los tres grandes géneros (p. 53).

Por su parte, Goethe también vislumbra en su ensayo algunos puntos que después convergerán en la llamada «estética objetiva». En dicho ensayo se puede leer más adelante que la inteligencia que caracteriza a la *Iliada* no es debida por completo a su forma de composición, esto es, a su género, sino más bien a la reelaboración o interpretación que más tarde hicieron los críticos alejandrinos. Para Szondi, el hecho de que Goethe ponga dicha característica como algo exterior al propio poema homérico vendría a significar que su concepción de esta obra estaría por encima de las propias características de la épica establecidas hasta el momento, y lo que es más importante, que con ello los rasgos definitorios de un género no serían características esenciales e irreductibles de la obra (p. 55).

En estas primeras páginas se puede comprobar de nuevo el estilo de Szondi en el que, como en todos sus trabajos, primero encuentra una tesis, en este caso la ahistoricidad de los géneros, que por otra parte está muy ligada a todo lo demás, para después negarla, y a menudo dentro de la obra del mismo autor que en un primer lugar la sostuvo. Se podría decir que la interpretación del teórico parece querer forzar el texto para encontrar dicho enfoque dialéctico, pero en todos los casos su lectura no es solo especulativa, sino que, siendo fiel al *modus operandi* que desde un principio había planteado en sus primeras obras, conjuga la teoría con lo empírico. Precisamente esta es la razón por la que su hermenéutica se presenta como «material» y, como se ha señalado anteriormente, condensa dentro de su propio método de análisis el mismo estilo que analiza en otros autores, es decir, que utiliza las mismas o muy similares herramientas interpretativas que los autores a los que interpreta, y que, en general —según Nagele (1985: 8)—, tienen que ver con «una escuela hermenéutica fundada en el idealismo alemán».

Volviendo a la correspondencia, Goethe, en otra carta posterior, compara la epopeya con el drama refiriéndose a sus diferencias en el sentido de ese «entendimiento» que hemos visto anteriormente. Según lo entiende Szondi, el drama es «definido en este

caso por Goethe por su subordinación al destino», de modo que sus personajes estarían unidos así a la suerte de su predestinación y andarían de un lado para otro, alejándose casi siempre de su meta, ya que el entendimiento no les serviría para esquivar los designios a los que están condenados. La epopeya es vista como el lugar donde «el entendimiento y la pasión» guían a sus personajes en un periplo que no siempre acaba en infortunio, con lo cual «Goethe parece rectificar» (ahora explícitamente) la tesis anterior en la que solo intervenían los efectos exteriores para definir las características del género (Szondi, 1974b: 55).

No obstante, el teórico se pregunta si dicha tesis no cae de nuevo en una contradicción. A su modo de ver, aquellos personajes que para Goethe se mostraban atados al destino en la tragedia, son, en la mayor parte de los casos, los mismos que en la epopeya se valen de la inteligencia para alcanzar sus propósitos. Asimismo, está contradicción «parece resolverla el propio Goethe» cuando asegura que en el drama los personajes secundarios sí son capaces de valerse del entendimiento (como en el caso de Creonte), así como estos mismos —cuando se presentan en la epopeya— pueden estar subyugados al destino, tal y como demuestra el personaje de Ajax. La definición de Goethe en estas cartas va más allá y «otorga otras características tanto a la composición dramática como a la épica» para diferenciarlas. Goethe habla en este caso «de motivos que retardan la acción» en la épica y que son distintivos de esta, mientras que el drama avanzaría sin interrupciones hasta el desenlace. Para el poeta, esto estaría relacionado con los motivos anteriores en función de aquella «pasión calculada» que muestran los héroes de los poemas épicos y de la irremisible caída en las manos del destino que presentan los *dramatis personae*. En opinión de Szondi, desde esta concepción, el héroe no se precipita irreflexivamente hacia su meta, sino que sopesa las opciones que tiene y los caminos que puede tomar; de ahí el motivo del «retardo», de esa vuelta al pasado para aclarar el futuro, mientras que en el caso del drama la historia se encamina hasta el final sin ningún tipo de retrocesos (p. 56).

Sea como fuere, lo que a Szondi le llama realmente la atención de esta carta es que en el ensayo de Goethe ya no se separan épica y drama por estos motivos, pues en dicha obra se habla, entre otros, de «motivos retardatorios» que suspenden el curso de la acción o incluso lo alargan, y de los cuales se sirven —en opinión de Goethe— tanto el autor épico como el dramático. Con esto el teórico pretende mostrar de algún modo cómo la fuente del ensayo publicado por Goethe difiere del trabajo final, si bien es cierto que,

por otra parte, tal y como se ha señalado al principio, ayuda a comprender algunas cuestiones que sí podemos encontrar en dicha obra (ibid.).

Según Szondi, Goethe escribe a Schiller el 22 de abril de 1797 una carta en la que se afirma que la exposición de los hechos no incomoda nunca al autor épico y que, incluso cuando no sigue una línea narrativa uniforme, como en el caso de la *Odisea*, «hace buen efecto a la obra»; mientras que en el caso del drama, «la exposición de los hechos» siempre plantea un problema al autor, pues estos siempre se presentan en un «eterno progreso» (p. 57).

Más adelante, Schiller contesta de forma positiva y parece aceptar estas propuestas de Goethe; aunque, por otra parte, puntualiza algunos detalles, en los que se pueden encontrar diferencias notables con respecto a la posición de Goethe. En este caso, Schiller habla de la posibilidad de que en la épica no haya exposición de los hechos como tales. En su opinión, a diferencia del dramaturgo, el autor épico no nos arrastra hasta el desenlace y, por tanto, tal exposición no nos interesaría como medio, sino que «interesa por sí misma»; algo que, a juicio de Szondi, solo es posible porque —en la concepción de Schiller— en la épica las partes son autónomas (p. 58).

Ya en una carta del 21 de abril del mismo año, Schiller había dicho que el autor épico:

nos representa solamente la sosegada existencia y el efecto de las cosas según sus naturalezas; su finalidad está en cada punto de su movimiento, por eso no nos apuramos impacientes hacia una meta, sino que nos detenemos con amor en cada paso (Schiller; Goethe, 1850: 194).

Schiller continúa explicando en esta misma carta que, dado que en el drama la meta se encuentra solo en el final, la exposición de los hechos que se hace al principio se presenta como un medio, y por ello el autor dramático estaría subordinado a la «causalidad», mientras que el épico se relacionaría con la categoría de «sustancia». Es decir, que en el drama es factible y legítimo que una cosa ocurra a consecuencia de otra y, por el contrario, en la épica todo tendría que «valer por sí mismo» (ibid.).

Sin embargo, Szondi vuelve a encontrar una posible contradicción en el último argumento que Schiller da en estas cartas, ya que ahora se presenta «el medio» como característica de la épica y «el fin» en relación con el drama. Para entender esto, el autor nos remite a una carta del 22 de abril firmada por Goethe, en la que el poeta comenta a Schiller que, como autor épico, está sometido a una ley particular, en la cual lo importante

es el cómo y no el qué. En la respuesta de Schiller del 25 de abril se encuentra la nueva tesis que en apariencia contradice a las anteriores, pues, para este, la propuesta de Goethe es muy general y podría darse para cualquier tipo de composición. No obstante, «Schiller afirma que tanto el épico como el dramático presentan una acción», con la diferencia de que para el autor teatral esta acción es un fin, mientras que para el poeta épico es solo un medio para un «fin estético»; o por decirlo de otro modo, que el «fin estético» es el motivo por el que Schiller puede explicar que el dramaturgo avance rápidamente hasta el final y el épico lo haga con más detenimiento (Szondi, 1974b: 59).

En definitiva, lo que para Szondi hace que este argumento no se contraponga a los anteriores consiste en que Schiller habla de la acción en su conjunto, es decir, que «la acción en cuanto tal es la finalidad del dramático, [y] no remite más allá de sí misma». Por este mismo motivo «lo particular le está subordinado como medio», como en el caso de la exposición de los hechos; si bien, por otro lado, en la épica existía como vimos una independencia de las partes, algo que «en relación con el argumento de Schiller solo es posible porque la acción sirve para un fin estético» (ibid.).

Szondi plantea, además, que todavía quedan muchas cuestiones sin resolver en este sentido, como, por ejemplo, de qué tipo de fin estético se habla, o si no se podría inferir de todo esto que en Schiller se presente una aparente superioridad de la épica frente al drama, ya que no parece que para este último exista un fin estético en este caso.

En resumen, Szondi habla de tres características que, desde el punto de vista de Schiller, y en contraposición a Goethe, distinguen la épica del drama, esto es: «autonomía de las partes», «categoría de sustancia» y «acción como medio para un fin estético absoluto». Como se ve, las propuestas de Schiller podrían distinguirse de las de Goethe de un modo más general porque, en un primer momento, no parecen estar condicionadas por la estética del efecto. No obstante, aquello que «diferencia a un autor de otro» no es que Schiller se haya «apartado del efecto», sino que intenta —desde una perspectiva kantiana— «fundamentarlo filosóficamente» (p. 60).

Del mismo modo en que Goethe hablaba del «silencio y el sosiego» en el que debería leerse la épica, Schiller intenta justificar sus respuestas a la cuestión de los géneros «desde una antropología basada en Kant», y sostiene que el autor épico nos mantiene con el ánimo alto, pues las continuas pruebas a las que se somete nos hacen elevarnos y mantener la fe en la libertad.

A juicio de Szondi, estas cuestiones deberían tratarse en profundidad a partir de un análisis de la *Crítica del juicio*, por lo que solo las apunta como guía para continuar

con la obra que, en realidad, le ha llevado hasta este punto, es decir, el tratado de Goethe. Desde su perspectiva, en esta obra se destacan dos puntos principales que se presentan con cierta polémica. Por un lado, en la medida en que Goethe tiene el propósito de deducir de la naturaleza del ser humano las diferentes leyes conforme a las cuales han de obrar autor épico y dramaturgo. Y por otro, en cuanto a «la introducción de dos figuras por así decir arquetípicas, naturales y suprahistóricas, que deben hacer posible tal deducción: el rapsoda y el mimo» (p. 61).

Según esto, para Goethe, el rapsoda (*Rhapsoden*) sería aquel que rodeado de un público sereno expone algo pasado, tratando así todos los temas por igual, sin preferencias, y avanzando o retrocediendo en la historia a su gusto, al tiempo que permanece en un segundo plano para que su voz guíe a los oyentes. En cambio, el mimo (*Mimen*)⁵⁷ sería aquella figura que se deja ver en el escenario —esto es, que se presenta como autor— y que pretende que el público comparta sus emociones y se deje arrastrar a un presente continuo en el que no habría tiempo para la reflexión.

Como se ve, Goethe quiere distinguir ambos modos de representación (épico y dramático) en las figuras de estos dos personajes para poder relacionar los géneros con la naturaleza humana. Sin embargo, como arguye Szondi, es difícil aceptar esto si tenemos en cuenta que la figura del rapsoda ya no existe, del mismo modo que el llamado mimo, tal y como lo representa el poeta, no parece haber existido nunca (p. 62).⁵⁸

Por otra parte, estas propuestas de Goethe son aceptadas en cierta manera por Schiller en su respuesta a la carta anterior, por lo que Szondi se pregunta cómo es posible que, en apariencia, el filósofo no cuestionara estas dos figuras arquetípicas. En cualquier caso, el teórico muestra que, a pesar de esto, se puede encontrar una crítica de Schiller a los planteamientos del amigo. Según esta idea, Schiller recurre al mismo argumento que él mismo planteó más arriba, es decir, que la figura del rapsoda ya no existe. Ahora Schiller intenta rebatir la pureza de los géneros, vista desde una perspectiva histórica, porque, a su juicio, aquellas condiciones que permitían al rapsoda desenvolverse en ese ambiente de calma y reflexión —del que hablaba Goethe— ya no son posibles, razón por

⁵⁷ Este término alemán también significa representar e imitar.

⁵⁸ En este punto habría que hacer una pequeña aclaración, en tanto que Szondi parece pasar por alto un detalle, si no importante, sí al menos de cierto interés, pues dicho «mimo» ya aparece en las primeras páginas de la *Poética*. En este caso Aristóteles hace referencia a los *mimos* de Sofrón y de Jenarco que eran representaciones realistas de la vida cotidiana escritas en prosa, y de las cuales el filósofo griego afirma que aún no se tiene «término para determinarlas». Como se ve, estas figuras podrían haber sido la referencia tomada por Goethe, si bien transformadas a su antojo como una especie de monologuistas teatrales.

la cual los géneros necesitarían tomar unos de otros y adaptarse a nuevas circunstancias. Y esto explica que Szondi pueda sostener la tesis de que Schiller parece abrir un camino hacia la crítica de los postulados de la Ilustración, y en especial a la poética ahistórica defendida por Goethe (pp. 63-64).

En este caso, el análisis de Lukács no se aleja demasiado del que acaba de exponerse:

Esa interacción dialéctica de los géneros literarios, ese enriquecimiento recíproco de todos ellos, es un rasgo característico de la teoría y la práctica literarias del período postrevolucionario. Desde el punto de vista de la teoría de los géneros podría identificarse incluso el núcleo de la estética romántica en la acentuación de este momento, que es sin duda al mismo tiempo una exageración. Y aunque no lo supiera la mayoría de los escritores y teóricos románticos de la literatura, la tendencia procedía de la creciente contradictoriedad de la moderna vida burguesa, ya indomitable con la vieja pureza y la vieja simplicidad de la forma clásica (Lukács, 1964: 136).

No obstante, Szondi (1974b: 65) intenta evidenciar que las diferencias entre Goethe y Schiller no quedan tan claras en las siguientes cartas, por lo que el problema del clasicismo no desaparece por completo. Según el teórico, en otra de las conversaciones epistolares se puede ver que Goethe recela en cierto sentido del materialismo de Aristóteles, a pesar de que sus tesis le parecen sólidas. Por su parte, Schiller responde con un intento de separar a Aristóteles de sus discípulos modernos, de los cuales el poeta piensa algo que —recuerda Szondi—, ya había dicho Herder en su artículo sobre Shakespeare. En concreto, lo que se defiende aquí es que, incluso el mismo dramaturgo, con sus obras en teoría poco clasicistas, se entendería mejor con Aristóteles que los propios críticos de la época, especialmente los franceses.

A pesar de todo, Szondi insiste en que el problema de la historicidad en relación con lo empírico que plantea la teoría aristotélica no es algo que Schiller pase por alto, aunque su crítica se queda en cuestiones quizá superficiales que «no entran de lleno en el problema del historicismo». Para Schiller, la cuestión de si es posible entender hoy a Aristóteles solo se plantea porque no conocemos completamente las obras en las que se basaba el filósofo. Sin embargo, el poeta encuentra una «solución clasicista» (*klassizistische Lösung*) a la vigencia actual de la *Poética* «relacionada con la historicidad

de lo material» (íbid.). En concreto, cuando en una de sus cartas a Goethe, Schiller afirma que, en el tiempo de Aristóteles, existían obras que «realizaban una idea mediante el hecho concreto o representaban su género en algún caso individual» (1850: 201).

A partir de esto, Szondi concluye que si bien es cierto que existen obras que son irrepetibles por sus circunstancias, etc., no se puede afirmar lo mismo en cuanto a que la «idea» que en ellas se encuentra defina un género concreto, ya que dicha tesis deja a un lado la historicidad. Por todo esto, «será solo a partir de Hegel» donde esa idea que en la obra se cristaliza, y que en Schiller todavía «aparece como algo inmutable», se hará también histórica (Szondi, 1974b: 67).

A pesar de todo, el autor entiende que las propuestas de Schiller en torno a la poética parecen coincidir por momentos con lo que posteriormente se encontrará en Hegel. En la misma carta, Schiller defiende que la *Poética* de Aristóteles contiene elementos que no pueden ser utilizados para una estética actual, algo que la subyuga a la antigüedad y que la invalida para la estética moderna. A su juicio, las premisas de Aristóteles se muestran confusas y lejanas para una filosofía del arte.

Szondi puntualiza que tales críticas parecen acercar a Schiller a las propuestas de Hegel mucho más de lo que en realidad lo hacen. A su modo de ver, Schiller deja claro en su argumentación que esa filosofía del arte que reclama para su época no está relacionada con las propuestas de Hegel, ya que, para el primero, esa filosofía solo se ocuparía de lo general —y no de las obras en particular—, buscando con ello una aproximación a esa «antropología kantiana» mediante la cual se puede explicar los «efectos» de las obras «en el ser humano» (p. 68).

Con todo, el teórico vuelve a rescatar otro ejemplo de la intuición de Schiller sobre lo que debería ser una filosofía del arte. Esto ocurre cuando en otra carta el filósofo se refiere a algunos de los puntos que Schelling había esbozado en varias conferencias antes de concretarlos en su *Filosofía del arte*. No obstante, estos comentarios se realizaron a partir del análisis de un discípulo de Schelling y no de las propias tesis del filósofo, si bien es cierto que en ellos se puede ver que las intenciones de Schiller, con todas sus contradicciones, «muestran ya un esbozo de lo que se desarrollará con plenitud en la obra de Hegel» (íbid.).

En dicha carta, Schiller cuestiona los postulados de Schelling porque en ellos no se relaciona la filosofía trascendental con los hechos materiales. Y a continuación dice el filósofo: «pero también se ve a partir de aquí que la filosofía y el arte todavía no se han

relacionado ni se comprendieron en forma recíproca, y se echa de menos como nunca un órgano por medio del cual ambos pudieran relacionarse» (Schiller, 1850: 499).

Tampoco Goethe permanecerá estático en este sentido, pues, según Szondi (1974b: 70), en las *Notas sobre el Sobrino de Remeau*, que datan de 1805, Goethe se muestra más crítico con respecto al clasicismo y se enfrenta a la crítica francesa recriminándole que, en nombre del gusto, haya pasado por alto buena parte de la literatura del Renacimiento y el Barroco, y señala que la división de los géneros poéticos solo le es lícita al artista, pues «el gusto es innato» en él.

A partir de estas palabras, Szondi deduce dos cosas: por un lado, que están muy relacionadas con las premisas del *Sturm und Drang*; y por otro, que caen en aparente contradicción con respecto a su defensa anterior de los géneros como naturaleza; si bien, en el fondo, no puede verse de esta manera, «pues si seguimos el pensamiento de Goethe», podemos comprobar que «el conocimiento puede venir a ser una segunda naturaleza» (ibid.).

Hasta aquí parece quedar claro cuáles son los puntos que diferencian las concepciones de Schiller y Goethe de las estrictamente clasicistas, a saber, que en ambos autores hay un interés por conocer las conexiones que existen entre diferentes materias y diferentes géneros, o dicho de otro modo, por qué determinados temas se ajustan mejor a una forma compositiva que a otra, mientras que el clasicismo intentaba explicar la teoría de los géneros solo a partir del consabido «buen gusto».

En cuanto a la omisión de la novela como género en la correspondencia entre ambos autores, lo que ocurre es que, si en un principio solo se habla de épica y drama en tanto géneros, más tarde Goethe, en sus *Máximas y reflexiones*, afirmará que «la novela es una epopeya subjetiva en la que el autor se da licencia para tratar el mundo a su manera» (cit. por Szondi, 1974b: 72). Esta afirmación no es nada nueva en la época de su publicación (1820), pero sí nos puede dar una idea de cómo «el Goethe tardío también fue abandonando sus posturas arraigadas en el clasicismo» y, al hablar de la novela como epopeya subjetiva, está incorporando «el cambio histórico en sus concepciones», máxime cuando la modernidad, como sabemos, se ha presentado como la era de la subjetividad (ibid.).

Asimismo, Szondi encuentra en otro texto de Goethe (*Notas y escritos acerca del Diván*) una aproximación a la estética especulativa, en el momento en que el poeta habla de tres modos de composición. En este caso, Goethe desarrolla la idea de que existen tres formas naturales de poesía: «la que relata con claridad», «la suscitada por el entusiasmo»

y la que actúa «en forma de personas», y que además esas tres formas pueden aparecer juntas o de forma individual. En general, lo que Szondi destaca de esta tesis es que ahora se exponen tres géneros a partir de la idea, es decir, sin atenerse a modelos empíricos. Sin embargo, dicha tesis de Goethe «no atiende al componente histórico», pues las tres formas de poesía son vistas por el autor como el recorrido que cursa toda obra de arte. Por ejemplo, en el caso del drama francés, Goethe sostiene que «la exposición de los hechos es épica, dramático el nudo, y cabe llamar lírico al quinto acto» (cit. por Szondi, p. 76).

Tales propuestas tienen para el teórico una relación estrecha con la tesi de Hölderlin (1846b: 51-55) en la que estructuraba el poema a partir de tres tonos: «ingenuo» (épico), «heroico» (dramático) e «ideal» (lírico), aunque, a decir del mismo Szondi (1974b: 75), dicha relación no puede venir «por el conocimiento de Goethe de la teoría de Hölderlin», sino que tiene su origen y correspondencia «en el famoso ensayo de Schiller» *Sobre la poesía ingenua y sentimental*, publicado veinte años antes.

En la citada obra de Goethe, aparte del claro ejemplo de lo *ingenuo*, se dan también tres conceptos genéricos: «sátira, elegía e idilio», que se corresponden en cierta manera con las propuestas anteriores y con la división clásica en tres géneros, aunque, a modo de conclusión, Szondi entiende que los distintos trabajos de Goethe mantendrán, a pesar de todo, una subordinación a la doctrina natural que le impedirá (como desde otro punto de vista le ocurría a Schiller) adentrarse en una teorización de los géneros que no pierda de vista el componente histórico (pp. 76-77).

4.3 F. Schlegel: «Crítica de la razón poética»

Como se pudo comprobar en el capítulo anterior, Szondi mostraba que en la obra de F. Schlegel se abordaban temas muy similares a los tratados por Goethe y Schiller, a pesar de que «Schlegel actúa con mayor independencia» y con un punto de vista más general, adelantando de manera más precisa lo que más tarde culminarán Schelling y Hegel. El teórico cita en este caso los conocidos *Fragmentos* de Schlegel, aunque si bien alaba la visión de futuro que en cuanto a estética literaria hay en ellos, por otra parte, habla de dos obras fundamentales en las que Schlegel desarrolla un anticipo de lo que después «se sintetizará en la poética de géneros del idealismo alemán»; es decir, *Sobre*

los estudios de poesía griega e Historia de la poesía de griegos y romanos (Szondi, 1974b: 79) ⁵⁹

En estas obras, el teórico encuentra rasgos de una estética histórica que van más allá de lo propuesto por Goethe y Schiller, y que al tiempo se relacionan estrechamente con las obras de estos últimos. Por otra parte, hay un dato que llama la atención de Szondi, y que este ya había advertido con respecto a otros autores tratados anteriormente, es decir, que a pesar de su importancia, dichas obras no aparecen mencionadas en ninguno de los grandes tratados de poética en tiempos de Goethe, pero tampoco en obras posteriores como la *Historia de la poética alemana* de Markward o la famosa y ya citada *Historia de la crítica moderna* de Wellek (p. 80).

Dejando a un lado esta llamativa omisión, Szondi plantea que en la *Historia de la poesía de griegos y romanos* podemos encontrar una relación muy clara con una propuesta de Schiller mencionada anteriormente en la correspondencia. Se trata de aquella diferenciación entre épica y drama en la que Schiller hablaba de «autonomía de las partes» en la épica, y de subordinación del todo (causalidad) en el drama, enfocada hacia el desenlace. En este sentido, Schlegel dice: «no hay propiamente en la composición épica trama y desenlace, como en la dramática e incluso en la lírica. Cada punto del discurrir épico contiene a un tiempo tensión y satisfacción» (cit. por Szondi, p. 82).⁶⁰ En estas mismas páginas «Schlegel afirma que el autor épico debe dar una visión completa de su mundo», algo que recuerda a los conceptos de épica que más tarde desarrollarán Hegel y Lukács. No obstante, aquí también se encuentra «una relación con lo propuesto por Schiller» en una carta enviada a Goethe en agosto de 1798, en la que el poeta sostenía que el drama recurre solo a momentos determinados y extraordinarios, mientras que la épica se basa en situaciones totales «que persisten con calma» (cit. por Szondi, p. 83).

En cuanto a sus divergencias, lo primero que Szondi destaca es el hecho de que Goethe y Schiller se ocupan de las diferencias entre los géneros desde una perspectiva relacionada con la propia creación, esto es, desde el punto de vista del tratamiento que cada género conlleva, algo que Schlegel no muestra en ningún escrito. Y esto se debería a que ambos autores abordan «el tema desde el punto de vista del creador», mientras que Schlegel lo hace desde la del historiador de la literatura (*Literarhistoriker*) (p. 84).

⁵⁹ En el estudio preliminar de las *Obras selectas* de F. Schlegel, Hans Jurtschke señala (1983: 13) que esta última obra nunca fue terminada por su autor.

⁶⁰ En este caso, como en otros, tomamos las citas directamente de Szondi para evitar posibles confusiones derivadas de las diferentes versiones en las que se recogen las obras de F. Schlegel.

Lo que para Szondi lleva a Schlegel, a diferencia de los otros dos autores, a una visión más moderna del estudio de los géneros se concreta en que este último se plantea dichas cuestiones en relación con sus estudios sobre la antigüedad clásica, que como en cierta manera ocurría en Winckelmann, le llevaron indirectamente a teorizar sobre la actualidad de los géneros. Por su parte, ni Schiller ni Goethe pudieron ver con tanta claridad la evolución histórica de los géneros, «debido a que se acercaron a ellos desde el punto de vista de la composición», y en general veían los modelos clásicos como paradigmas de un estilo que se debía imitar, a pesar de ser conscientes —en el fondo— de las contradicciones que esto podría conllevar en la historia de la poética (p. 85).

Esta diferencia se ve de forma clara en un pasaje de la *Historia de la poesía de griegos y romanos*, en el que Schlegel nos dice que Virgilio «nada tiene de perfecto ni de clásico. La *Eneida* no es pura y genuina epopeya. A menudo se ha señalado lo que de retórico y de trágico hay en el conjunto y en los detalles, así como también saltan a la vista numerosos pasajes líricos» (cit. por Szondi, p. 86). Según el teórico, con estas palabras se demuestra cómo Schlegel intuye el cambio histórico al que están sometidos los géneros y que sus compañeros de Weimar no supieron ver con claridad. Schlegel «distingue en los griegos el cambio temporal» entre los distintos géneros y, aunque al igual que los otros dos autores «no hable en profundidad de la lírica», sí distingue entre epopeya, como género de la época heroica, y tragedia, junto con la lírica, como género del periodo republicano (ibid.). Desde el punto de vista de Szondi, la poética de géneros de Schlegel se caracteriza por el hecho de que, por primera vez, los tipos de poesía son vistos enteramente desde la perspectiva de la filosofía histórica, que juega un papel decisivo en su definición (v. a este respecto, Riechers, 2013: 240).

Como vemos, la posición de Schlegel muestra aquí diferencias notables con respecto a las expuestas anteriormente en la correspondencia entre Schiller y Goethe, pero principalmente porque, tal y como indica Szondi, «solo unas líneas más abajo del párrafo citado», Schlegel habla de que lo esencial en ambos modos, esto es, en el drama y en la epopeya, no está en la forma, sino más bien en la trama, en la composición interna: Schlegel ve la poesía griega como «una eterna historia natural del arte» (*eine ewige Naturgeschichte der Kunst*), en la que los géneros evolucionan o se transforman del mismo modo en que cambia la naturaleza (Szondi, 1974b: 90).

En nuestra opinión, para Schlegel, los géneros clásicos evolucionan como artefacto, por ello la poesía griega aparece como un ente que se desarrolla de forma natural; idea esta que de algún modo sigue vigente en las propuestas modernas de algunos poetas

como Michel Houellebecq, quien en uno de sus poemas teóricos desarrolla la siguiente idea:

La mayoría de formas nuevas no se producen partiendo de cero, sino a través de una lenta derivación desde una forma anterior. La herramienta se va adaptando poco a poco, sufre ligeras modificaciones; la novedad que resulta de ellas, de su efecto conjunto, no suele aparecer hasta el final, una vez escrita la obra. Es perfectamente comparable a la evolución animal (Houellebecq, 2000: 12).

Sin embargo, Szondi advierte que la evolución teórica de Schlegel no continuará por esta línea exacta, pues si bien no se aleja de lo histórico, su obra posterior se centrará en la filosofía de la historia, en lugar de en la historia de la literatura. Asimismo, cabe destacar que esa evolución estaba ya prefigurada en las obras del primer Schlegel, y por lo tanto «no se podría hablar de evolución en un sentido estricto», pues dichas obras surgieron en un periodo de tiempo muy próximo y aquello que en realidad las diferencia consiste en que pertenecen a distintos géneros que se organizan del siguiente modo:

como doctrina de los modos de composición fundada en la historia de la literatura, como concepción de la poética de los géneros en términos de filosofía de la historia y como teoría del conocimiento que se remite a esa teoría, una especie de crítica de la razón poética (Szondi, 1974b: 91).

Esta idea de «crítica de la razón poética» (*Kritik der gattungspoetischen Vernunft*) estaba ya esbozada en el primero de los *Fragmentos del Athenäum*, en el que el filósofo sostenía aquella conocida sentencia según la cual «sobre ningún objeto se filosofa más raramente que sobre la filosofía» (F. Schlegel, 1798: 28). Y precisamente es a partir de este punto donde —para Szondi— Schlegel comienza a estructurar una crítica de corte kantiano que está más influenciada por Fichte y Schelling que por el propio Kant, como sí ocurría en el caso de Schiller. Con todo, el planteamiento —en su fondo— «es de origen kantiano», y en lugar de tomar de Kant algunas nociones, como por ejemplo la de lo *sublime*, «Schlegel va a aplicar de manera evidente la crítica», o mejor dicho, «el criticismo» al ámbito de la estética (Szondi, 1974b: 92).

Dicho criticismo es el que permite ver en Schlegel, y no de forma evidente, ese camino hacia un nuevo arte y hacia una nueva poética. Szondi vuelve a recurrir a otro de

los fragmentos de Schlegel en el que se dice que existen ya diversas teorías sobre los modos de composición, y que estas en realidad podrían darse en un solo concepto de «modos de composición». Según Szondi, a partir de esta única teoría, derivada del concepto de modos de composición, se puede deducir una poética de los géneros en la obra de Schlegel, aunque desde ella también se llegará —como se podrá comprobar— «a la disolución de la misma» (p. 93).

No obstante, este concepto único de «modos de composición» es difícil de encontrar desarrollado en la obra de Schlegel, «pues solo en los *Fragmentos sobre literatura y poesía* podemos discernir un posible desarrollo de esta nueva poética». En el fragmento de Schlegel que Szondi cita para ilustrar esto puede leerse lo siguiente:

Todos los modos de composición son en origen poesía natural, una determinada, local, individual (pueden darse infinitos modos). Lo individual persiste en ellos, incluso en su transformación por obra del artista. Las formas son aptas para una metamorfosis infinita. Las formas griegas y las románticas se remontan todas hasta perderse en la oscuridad de los tiempos, y no son obra de artistas (cit. por Szondi, pp. 94-95).

En este fragmento se puede ver cómo Schlegel otorga individualidad a los modos de composición y los caracteriza —desde una perspectiva herderiana— de forma histórica, o dicho en otras palabras, como resultado de la historia y no del genio de un artista individual. Del mismo modo, Szondi defiende que en estas palabras también se puede intuir que —a juicio de Schlegel— los modos de composición solo son válidos para la literatura antigua y, por lo tanto, que la literatura moderna se presentaría sin divisiones genéricas, algo que explica en cierta manera el concepto de ese único modo de composición que abarque todos los demás y «que prefigura en cierto sentido una teoría sobre la novela». No obstante, la tesis de la existencia de infinitos modos de composición «no es algo original de F. Schlegel», pues ya su propio padre (Johann Adolf Schlegel), desde una perspectiva clasicista, había fantaseado con la aparición de nuevos géneros ocultos entre las ruinas clásicas. Sin embargo, «hay una diferencia fundamental entre la propuesta de Schlegel y las de las poéticas de la Ilustración», sobre todo, y como ya se ha visto, porque Schlegel fundamenta su teoría de «forma crítica». (ibid.).

En este sentido, en el fragmento 113 del *Athenäum* dice Schlegel: «Una clasificación es una definición que contiene un sistema de definiciones» (1798: 40).

Desde el punto de vista de Szondi, en esta tesis se plantea que la definición acota lo definido frente a lo distinto, lo que significa un conocimiento *in situ* de las relaciones entre los géneros, algo que al mismo tiempo explicaría que dichas relaciones no puedan darse por mero azar, sino que deben estar estructuradas en función de un principio, es decir, dentro de un sistema. De este modo, Schlegel da «un salto decisivo en la poética de la Ilustración», en tanto que deja a un lado la poética pragmática y se adentra en «la filosófica» (Szondi, 1974b: 96).

Por otro lado, habría que tener en cuenta que el filósofo no solo tomará como modelo una poética especulativa, sino que, como Hegel, verá acertada la conjugación de lo deductivo y lo inductivo. Szondi rescata el fragmento número cinco de los *Cuadernos* de Schlegel, en el que se sostiene que «en una poética pura es fácil que no subsistiera género alguno; la poética, al mismo tiempo pura y aplicada, empírica y racional» (cit. por Szondi, p. 98). No obstante, las propuestas de Schlegel «no llegan a culminar en programa filosófico», pues estas no dan respuesta al problema de la conjugación entre lo empírico y lo especulativo, lo que, como ya ha quedado patente, solo se resolverá en la *Estética* hegeliana.

De todos modos, la obra de Schlegel no se disuelve después de la obra de Hegel, sino que, como en una especie de salto temporal, vuelve a ser vigente «después de la caída de los sistemas del idealismo». La respuesta a esta peculiar paradoja la encuentra Szondi analizando de forma más precisa la relación que en la obra del filósofo existe entre poética de géneros y filosofía de la historia, cuyas consecuencias derivarán en la caída de la poética de géneros y del sistema mismo, especialmente a través del género propio de la modernidad, es decir, la novela; el cual, a su juicio, dará incluso nombre (*Roman*) a la literatura de la época de Schlegel: *Romantische* (p. 104).

En *Teoría de la novela*, Lukács había subrayado en este mismo sentido la relación de la novela con el romanticismo:

El Romanticismo alemán ha puesto el concepto de novela, aun sin aclararlo siempre completamente, en íntima relación con el de lo romántico. Y con mucha razón, pues la forma de la novela es, más que otra alguna, expresión del desamparo trascendental (Lukács, 1920: 38).

En cualquier caso, para explicar la raíz de la posible poética de Schlegel, Szondi nos remite de nuevo a los *Fragmentos sobre literatura y poesía*, donde se encuentra la

siguiente afirmación: «Cómo clasificar, eso a menudo podemos aprenderlo de los antiguos: el fundamento de la clasificación tenemos que ponerlo nosotros místicamente» (cit. por Szondi, 1974b: 104).

Para Szondi, a partir de este punto se puede llegar a dos conclusiones, a saber, que Schlegel, al remitirse directamente a los antiguos para la clasificación, se diferencia de las estéticas alemanas de la Ilustración, en la medida en que omite las teorías del Renacimiento, del Barroco y del siglo XVII francés. Y que, al hablar de mística, está postulando un sistema de géneros especulativo, o dicho con más precisión, que con la palabra «mística» Schlegel alude en cierto modo a la filosofía idealista de Fichte y de Schelling, cuyas obras influyeron decisivamente en la postura del filósofo (p. 105).⁶¹

Así las cosas, el paso que se da en Fichte, y luego en Schelling y en Hegel, de la división kantiana entre fenómeno y noumeno a la bipartición entre objeto y sujeto de la filosofía idealista, servirá a Schlegel para preparar su división de los géneros conforme a este binomio, tal y como harían después Hegel y sus discípulos.

Por su parte, Szondi puntualiza que, en sus *Cuadernos*, Schlegel hace una división de los géneros muy particular y caracteriza la lírica como género subjetivo; el drama, como objetivo; y la epopeya, como objetivo y subjetivo a la par. Y con esta división el filósofo «vuelve a conectar» con aquella que ya hiciera Platón, en la que, en realidad, se postulaban dos géneros diferentes y uno mixto que contenía a los anteriores (p. 106).

Por lo demás, habría que recordar la división de Hegel que vimos en el capítulo anterior, en la que, a diferencia de esta última, se otorgaba la síntesis al drama, y que, casualmente, el mismo Schlegel «también había sugerido de forma paradójica en otro fragmento». El motivo de esta doble división de Schlegel se explica en tanto que la división: épica (objetiva), lírica (subjetiva) y drama (sintético) se «correspondería solo con el desarrollo de la poesía griega» (de ahí el clasicismo de Hegel), mientras que la segunda división, o sea, la que habla de epopeya como *genus mixtum*, estaría relacionada con la modernidad. (p. 107). Como afirma Genette citando al propio Szondi: esta «vacilación se debe a que Schlegel considera, ya sea una diacronía limitada, la de la evolución de la poesía griega que culmina en la tragedia ática, ya sea una diacronía mucho más extensa, la de la evolución de la poesía occidental» (Genette, 1977: 210).

No obstante, todo esto se debe a que la preeminencia que se le da a la epopeya demuestra la importancia que su desarrollo ocupará en la literatura moderna con la novela,

⁶¹ Para una lectura más detallada de estas relaciones, véase Benjamin (1920).

por lo que, en realidad, aquello que lleva de una concepción a otra se encuentra en el marco de la discusión entre antigüedad clásica y modernidad o entre formación natural y artificial; o dicho en palabras del mismo Szondi, «lo que Schlegel tiene en mente es la contraposición de novela moderna y tragedia clásica, dos formas en que para Schlegel y no solo para él habían hallado su más pura expresión una y otra época» (1974b: 108).

Es de este modo como desde la teoría especulativa de los géneros aparece también la relación entre modos de composición y periodos particulares, y como ejemplo de ello, podemos ver el fragmento 146 del *Athenäum*, en el que se defiende la siguiente tesis:

Así como la novela impregna toda la poesía moderna, la sátira (que a lo largo de todas sus transformaciones siempre fue para los romanos una poesía universal clásica, una poesía de la sociedad creada por y para el centro del mundo cultivado) impregna toda la poesía e, incluso, toda la literatura romana y le da, por así decir, su tono específico (F. Schlegel, 1798: 46).

De forma parecida, Szondi (1974b: 109) rescata los *Apuntes literarios* de Schlegel, en los que se defiende lo que sigue: «tres modos de composición predominantes: 1) Tragedia entre los griegos, 2) Sátira entre los romanos, 3) Novela entre los modernos».

Para el teórico, en el primer fragmento citado se puede interpretar que dichos géneros no son solo predominantes en las correspondientes épocas, sino que influyen y definen todos los demás. A su modo de ver, este es el motivo por el que Schlegel define la sátira como «poesía universal», es decir, poesía universal de los romanos; y, del mismo modo, califica la novela con un término que ya se ha citado anteriormente: «poesía universal progresiva» (*progressive Universalpoesie*). Por otra parte, al hablar de «tonos» y de «impregnación», «Schlegel está superando la misma poética de géneros», en tanto que hace una trasmutación de los propios géneros en «adjetivos» o «tonalidades», lo que vendría a explicar la posible disolución de estos de la que se habló más arriba (ibid.).

En esta misma línea, Schlegel se acerca a «una teoría muy conocida de Hölderlin» de la que se tratará con más detalle en el siguiente apartado, aunque, a juicio de Szondi, existe entre ambas concepciones una diferencia de raigambre histórica. Así, en otro fragmento, Schlegel se inclina por la siguiente tesis: «en los modos novelescos, están definidos manera, tendencia y tono. Pero en los modos clásicos de composición, por contra, lo están forma, materia y estilo» (cit. por Szondi, p. 112).

La relación que Schlegel establece entre los tres componentes clásicos y los tres modernos sería la siguiente: forma-manera, materia-tendencia y estilo-tono; o bien, si atendemos más a su sentido que a su orden: forma-tendencia, materia-tono, estilo-manera. Como se ve, lo que para Szondi distinguiría esta concepción de la de Hölderlin está relacionado con el tratamiento histórico de dichos conceptos, pues de una u otra forma cada uno representa un tiempo diferente. La conversión de los géneros en adjetivos hace que estos puedan aparecer reunidos en un solo género, lo que explicaría que en el fragmento 1063 de los *Cuadernos literarios* se sostenga que «incluso en novelas se vuelve a dar género lírico, épico y dramático» (cit. por Szondi, p. 115).

En última instancia, Szondi explica cómo a partir de estas premisas la novela (*romantischen Poesie*) acabará convirtiéndose en el género que da nombre a la época moderna de Schlegel y, además, dinamita la distinción clásica de los géneros con la ya famosa sentencia de «poesía universal progresiva» (ibid.).

Sin embargo, Lacoue-Labarthe y Nancy (1978: 341) han matizado esta tesis de Szondi basándose principalmente en otra obra de Schlegel titulada *Diálogo sobre la poesía* (1800). Para dichos autores, el género que se encuentra en Schlegel como paradigma de la modernidad no sería exactamente la novela, pues, desde su punto de vista, Szondi no repara en un detalle que ya aparecía en Hegel. En concreto, se trata de la referencia que en la citada obra hace Schlegel de los diálogos socráticos⁶², en los que el filósofo ve como un anticipo o como precursores de ese género mixto⁶³ que abarca todos los demás y al que en el fragmento 42 de Liceo o fragmentos críticos, Schlegel se había referido como «la sublime urbanidad de la musa socrática» (1798: 16). Por estos motivos, la opinión de Lacoue-Labarthe y Nancy es la siguiente:

Con todo rigor habría que decir, entonces: Sócrates, el Sujeto en su forma o su figura (el Sujeto ejemplar), es el “genero” epónimo de la literatura como, indisociablemente, obra y reflexión de la obra, poesía y crítica, arte y filosofía. “Genero”, por consiguiente, más allá de todos los géneros y que conlleva la teoría de ese mismo “más allá”, es decir, a la vez una teoría general de los géneros y su propia teoría (Lacoue-Labarthe; Nancy, 1978: 332-33).

⁶² Como vimos, esto aparecerá después en Hegel.

⁶³ Como explican los autores citados (1978: 335), ya Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia*, había señalado esta relación entre Platón y la novela o ese género mixto que Schlegel veía en el autor clásico.

No obstante, para dichos autores, esto no significa que la novela se aparte de las pretensiones de Schlegel como género de la modernidad, sino que, a partir de ella, el filósofo va a delimitar ese único modo de composición que abarca todos los demás. Es decir, lo que para Lacoue-Labarthe y Nancy representa ese nuevo género no es otra cosa que la literatura misma, o lo que ellos mismos denominan el «absoluto literario» (1978: 342).⁶⁴ O por decirlo en palabras de Claudio Guillén (1985: 141), lo que ocurre es que «la pregunta por el género es la pregunta por la literatura misma».

4.4 Hölderlin: apariencia, significación y metáfora

En el caso de Hölderlin, el texto que contiene de forma significativa la doctrina de los géneros poéticos del filósofo no es una obra acabada, sino un fragmento de un ensayo⁶⁵ en el que el poeta se adelanta, de un modo parecido al de F. Schlegel, a esa conversión de la poética tradicional en sistema, que más tarde desarrollarían tanto Schelling como Hegel.

Dicho fragmento comienza con una aclaración que, tal y como lo entiende Szondi, en cierto sentido contiene ya esa intención programática:

El poema lírico, ideal según la apariencia, es ingenuo en su significación. Es una metáfora —que se continúa— de Un sentimiento.

El poema épico, ingenuo según la apariencia, es heroico en su significación. Es la metáfora de grande afanes.

El poema trágico, heroico según la apariencia, es ideal en su significación. Es la metáfora de Una intuición intelectual (Hölderlin, 1976: 79).

Lo primero que el teórico deduce de este esquema de Hölderlin es que no se habla tanto de «modos de componer» como de «modos de composición»: de un modo épico, un modo lírico y otro dramático. Como Hölderlin no habla de géneros, sino de obras, puede enfrentarse a la definición desde «el punto de vista del análisis», de una forma parecida a

⁶⁴ Como señalan ambos autores, también habría que advertir, haciendo referencia a una nota del editor francés de Szondi, que este último «no era insensible a las objeciones que se le habían hecho sobre la legitimidad de integrar la categoría de la novela en el género que Schlegel definió como objetivo/subjetivo [...]» (Lacoue-Labarthe; Nancy, 1978: 340).

⁶⁵ Según escribe Szondi (1974b: 118), el título de este fragmento, *Sobre la diferencia entre los modos de composición literaria*, se debe al editor Wilhelm Böhm.

la de Schlegel, lo que, en resumidas cuentas, «acaba dinamitando la unidad de la obra» y hace visible una dualidad que en este caso representan los términos: significación y apariencia (*Bedeutung* y *Schein*), a los que también habría que unir el término «metáfora». Y de esta forma, y junto con los otros tres términos repetidos: ingenuo, heroico e ideal, «se muestran las diferencias» entre los distintos modos de composición desde el punto de vista de Hölderlin (Szondi, 1974b: 118-120).

	Apariencia	Significación	Metáfora
Lírica	<i>Ideal</i>	<i>Ingenua</i>	<i>Sentimiento</i>
Épica	<i>Ingenua</i>	<i>Heroica</i>	<i>Grandes empeños</i>
Drama (Tragedia)	<i>Heroica</i>	<i>Ideal</i>	<i>Visión intelectual</i>

Para Szondi, con esta definición de los géneros en la que la apariencia está referida a la forma, es decir, al lenguaje, y la significación al contenido en sentido clásico, Hölderlin se separa de la poética en tanto clasificación definitoria y enmarca su propuesta dentro de un sistema de géneros que estaría relacionado con aquella propuesta de Schlegel en la que «una definición contiene un sistema de definiciones» (p. 121).

Con todo, el sistema de Hölderlin surge a partir de estas dos series de conceptos que, en general, se constituyen desde perspectivas marcadamente distintas. Por un lado, tres categorías formales en las que «apariencia» y «significación» se enlazan a través de la «metáfora»; y por otro, categorías cualitativas (ingenuo, ideal y heroico), cuya combinación con las otras nos daría las diferencias entre los tres modos.

No obstante, para poder comprender con mayor profundidad dichas categorías no basta con hacer una explicación de su contenido conceptual, sino que hay que buscar, siguiendo los planteamientos hermenéuticos que se defienden en toda la obra de Szondi, el origen de estos conceptos, la génesis de su creación o de su utilización en la propia obra de Hölderlin. Para ello el teórico recurre a un extenso fragmento de la época de Homburg, que el mismo poeta tituló *Sobre los diferentes modos de componer* y que guarda cierta relación con el visto anteriormente, aunque, como veremos, aborda la

cuestión desde otra perspectiva. El fragmento citado —que es preciso exponer por completo— dice lo siguiente:

Cuando se trata de los rasgos aventajados de los propios seres humanos, a menudo se encuentra uno dividido y en una situación casi tan embarazosa como la de los niños cuando se les pregunta a quién quieren más entre los que les son más cercanos; cada quién tiene sus propias excelencias, y con cada una, sus peculiares carencias. Este se nos hace grato por cumplir perfectamente con aquello en lo que vive, al haberse configurado su entendimiento y su ánimo enteramente para una situación más limitada pero no obstante conforme a la naturaleza humana; le llamamos un hombre natural, porque él y sus esferas tan simples son un todo armonioso, pero a cambio parecen faltarle en comparación con otros energía y, entonces, incluso sentimiento profundo y espíritu.

Aquel nos interesa más por la magnitud, fuerza y tenacidad de sus energías y actitudes, por su ánimo y dotes para el sacrificio, pero se nos antoja demasiado tenso, demasiado insatisfecho y violento, demasiado unilateral en muchos casos, en contradicción excesiva con el mundo.

Un tercero se nos gana por la mayor armonía de sus fuerzas internas, por la plenitud e integridad de alma con que acoge y hace suyas impresiones, por la significación que precisamente por eso pueden llegar a tener para él un objeto o el mundo que le rodea, en conjunto y en detalle; una significación que luego se encuentra también en sus expresiones acerca del objeto en cuestión. Y como la carencia de significado nos duele más que cualquier otra cosa, nadie nos resultaría tan bienvenido como alguien que nos capte a nosotros y a lo que vivimos de manera verdaderamente significativa, con solo que sepa hacernos captar su manera de ver y sentir de manera suficientemente fácil y completa; pero no es rara la ocasión en que estamos tentados de pensar que, el sentir el espíritu total, tiene muy poco ojo para lo individual, y que si puestos ante los árboles otros no ven el bosque, él se olvida de estos por aquel, de modo que, con tanta alma, resulta francamente poco comprensivo y por eso también incomprensible para los demás.

Luego, nos repetimos una vez más que ningún ser humano puede ser todo a la vez en su vida exterior; que para tener una existencia y una conciencia en el mundo es forzoso que se resuelva por algo; que inclinación y circunstancias determinan esta peculiaridad en uno y aquella en otro, que casi siempre vienen a hacer entonces el aspecto que de ellos sale a la luz, pero que otros rasgos aventajados que echamos en falta no están del todo ausentes en un carácter auténtico, precisamente por serlo, sino

que únicamente se encuentran más al fondo; y que esos rasgos que echamos en falta [...] (cit. por Szondi, pp. 123-124)⁶⁶

Según Szondi, a pesar de que el texto en cuestión se corta en este punto, esa interrupción nos hace llegar a un ejercicio hermenéutico, no solo por aventurar lo que pudiera seguir, sino también porque en la descripción de los tres tipos se nos presenta un segundo sentido, el cual, en su opinión, «fija» todo el texto de Hölderlin (ibid.).

El autor subraya que, en principio, el fragmento no parece estar sujeto a ninguna metáfora, y simplemente expone un sistema de corte antropológico, tal y como queda reflejado en sus caracterizaciones. Sin embargo, en ese «más al fondo», se puede «interpretar la representación de un sistema ideal», es decir, el sistema especulativo (en origen) de los tres modos de composición. Es fácil intuir que a ese primer tipo humano del que habla Hölderlin le correspondería «en el sistema de los tres tonos el ingenuo»; del mismo modo, el segundo tipo humano, del que se dice que posee valor y capacidad de sacrificio, así como contradicción con el mundo, «equivaldría al tipo heroico»; y por último, aquel que se presenta recogido en su interior «se podría ver como parangón del tono ideal» (p. 125).

Para el autor, este programa de corte antropológico de Hölderlin conecta directamente con la propuesta anterior de Goethe, a pesar de que existen pocas probabilidades de que el primero conociera el texto del segundo. A pesar de ello, «existen diferencias notables entre ambas concepciones». Por ejemplo, Goethe hablaba de dos tipos concretos: «el rapsoda» y «el mimo», mientras que Hölderlin señala tipos generales. Es decir, que «Goethe se limita» a hablarnos del comportamiento de esas dos figuras, es decir, de su modo de exponer las obras, y no de «una esencia», como en cierta manera sí hacía Hölderlin (p. 126).

Ahora bien, ¿qué pretende Szondi decirnos al hablar de «esencia»?

A decir del mismo autor, la respuesta la encontramos en el texto anterior de Hölderlin, en la palabra: «más al fondo» (*mehr im Hintergrunde*), pues con ella se habla de cualidades (o defectos) no visibles, de esa contraparte que complementa los caracteres humanos y que hace de ellos una totalidad (ibid.).

Como se ha visto, en el fragmento de Hölderlin se dice que el hombre «ingenuo» no posee un carácter «heroico» ni ese sentimiento profundo propio del hombre «ideal».

⁶⁶ Los subrayados son del propio Szondi.

Por su parte, el hombre «heroico» se encuentra en una contradicción constante, ya que carece de la armonía y la totalidad del «ingenuo». Asimismo, el hombre «ideal», en quien se refleja la totalidad, está limitado para captar lo particular, o por utilizar las palabras del propio Szondi, para «las partes aisladas», por lo que, como señala el texto citado, suele ser «poco comprensivo y por eso también incomprensible para los demás» (ibid).

Según el teórico, el término «incomprensible» utilizado por Hölderlin nos lleva hasta un problema relacionado con la composición literaria, en la medida en que plantea una cuestión derivada propiamente del campo de la comunicación y el lenguaje. A su juicio, esto se relaciona con la concepción que el mismo Hölderlin tenía de sí mismo como poeta, pero no solo en un sentido psicológico, sino también en el plano de la filosofía de la historia. Esa diferencia (y complemento) que existía entre el hombre «ingenuo» y el «ideal», esto es, la aparente incapacidad del segundo para hacerse con las partes aisladas y viceversa, se corresponde con la «dialéctica entre lo propio y lo ajeno del hombre moderno» (occidental para Hölderlin) y su contraparte griega representada por Homero, tal y como se vio a propósito de la generalmente mal entendida carta a Böhlendorff (p. 127).⁶⁷

4.5 Schelling: deducción a priori

Esta última parte dedicada a Schelling se inicia destacando la importancia que el sistema de los géneros de este autor tendrá en el marco del idealismo, así como en la teoría literaria en general, y que puede intuirse ya en una carta que Schiller envía a Goethe el 10 de marzo de 1801. Según Szondi, esta carta finaliza con una frase que aventura la diferenciación que existirá «entre las poéticas anteriores y la propuesta de Schelling» (1974b: 140). La cita en cuestión dice así: «Schelling quiere realizar una deducción a priori de los diversos géneros del arte, lo que estoy ávido de ver» (Schiller, 1850: 481).

Schiller se refiere en concreto al curso que Schelling estaba impartiendo en Jena ese mismo año y que más tarde desembocará en su *Filosofía del arte*. Esta obra, aunque no se publicó hasta 1859, era de sobra conocida por otros autores (especialmente por Solger y Hegel) a través de diferentes apuntes que circulaban en la época, por lo que el

⁶⁷ Además, esto se relaciona con la estructura de los himnos posteriores de Hölderlin, tal y como se verá más adelante.

mismo Rene Wellek hablará de ella como «la primera de las poéticas especulativas» (1955b: 90).

No obstante, Szondi recuerda que existía ya en los fragmentos de F. Schlegel, que datan de los años 1796-1798, así como en los escritos de Hölderlin redactados entre 1798 y 1800, una sistema especulativo de los tres géneros poéticos. Por todo esto, y teniendo en cuenta la relación cercana entre dichos autores, el teórico piensa que «no sería nada fácil articular a quién corresponde el primer puesto en lo que a un sistema de los géneros especulativo se refiere». Ahora bien, también es cierto que en una carta de Schelling a Hegel de febrero de 1795 «se perfilan ya los indicios de esa poética a priori» que más tarde concretará en su *Filosofía del arte* (Szondi, 1974b: 144).

En dicha carta Schelling dice: «la diferencia más propia entre la filosofía crítica y la dogmática me parece residir en que aquélla toma al Yo absoluto (aún no condicionado por objeto alguno) como punto de partida, y ésta al objeto absoluto o No-Yo» (1878: 15).

Schelling intenta perfilar aquí el camino de su filosofía partiendo de dos sistemas contrapuestos: el criticismo de Kant y el dogmatismo de Spinoza. La idea que propone Szondi (1974b: 145) es que la filosofía de Schelling, que ya se esboza en la citada carta, así como en las conocidas *Cartas sobre dogmatismo y criticismo*, se basa en la llamada «identidad absoluta», concepto que —en opinión del filósofo— vendría a aglutinar la única salida posible al conflicto que establecen tanto una doctrina como otra.

Para Schelling, el dogmatismo anula la voluntad libre del sujeto que se deja llevar por la causalidad absoluta, es decir, que el sujeto se deshace en el objeto. Y a la inversa, en el criticismo el objeto se pierde en el sujeto absoluto, por lo que, desde su punto de vista, «la tesis absoluta solo se concibe mediante la identidad absoluta. Ambos sistemas desembocan necesariamente —aunque no lleguen a alcanzarla— en la identidad absoluta» (Schelling, 1795: 82).

A partir de este punto, Szondi (1974b: 147) puede establecer el trasfondo sobre el que Schelling fundará su teoría especulativa de lo trágico que se encuentra en la décima carta de las *Cartas filosóficas sobre dogmatismo y criticismo* y que «será el germen de la poética schellingniana».

En la carta se puede leer:

Con frecuencia nos hemos preguntado cómo era posible que la razón griega pudiera soportar las contradicciones de su tragedia: un mortal, destinado por la fatalidad a ser un trasgresor, en lucha *contra* ella es, sin embargo, terriblemente castigado por

una transgresión producto del destino. En el *fondo* de esa contradicción, aquello que la hacía soportable [*erträglich*], radicaba en algo más profundo que aquello en donde se buscaba: se hallaba en la lucha de la libertad humana contra el mundo del poder objetivo, ante el cual el mortal, si el poder es un superpoder (un *fatum*), no solo *necesariamente* tenía que sucumbir, sino que, al no sucumbir *sin lucha*, tenía que ser castigado por su propia derrota. [...] Era un pensamiento *sublime* el aceptar voluntariamente el castigo por un crimen que era *inevitable*, para demostrar la libertad justamente a través de su pérdida y, además, sucumbir haciendo una declaración de libre albedrío (Schelling, 1795: 96-97).

A juicio de Szondi, Schelling está hablando de *Edipo Rey*, en cuyo argumento se expresa esa contradicción que el filósofo utilizará para exponer su teoría, pues al sostener que el fundamento de esa contradicción «radicaba en algo más profundo», se está criticando un argumento que se remonta a la *Poética* de Aristóteles. No obstante, por el contrario, «Schelling habla de esta obra sin discutir lo que Edipo hubiera podido o no hacer», sino que realza la dignidad del protagonista en tanto que este «no esquivaba su perdición y con ello prueba su libertad»; algo que puede entenderse porque, para el filósofo, Edipo no pertenece al género humano, sino que se presenta como una especie de «titán», y por ello puede permitirse esta lucha en la esfera del arte, la cual sería devastadora en la vida real (Szondi, 1974b: 147).

En palabras del propio Schelling:

Pero una lucha tal solo es concebible en el contexto del arte trágico. Esta lucha no podría darse en un sistema de la acción, porque tal sistema tendría que suponer un sistema de titanes, ya que, de no ser así, desembocaría sin duda en la mayor corrupción de la humanidad (Schelling, 1795: 98).

Según la interpretación de Szondi, Schelling inserta aquí una posibilidad en la tragedia que está fuera de la realidad, o mejor dicho, «que no se da en la realidad», y con ello comienza a articular su teoría de los géneros poéticos y del arte que se presenta en su idealismo trascendental (Szondi, 1974b: 150).⁶⁸

⁶⁸ De un modo parecido, el mismo Croce, a pesar de su explícito desencuentro con los autores del idealismo, aludía en su *Estética* (1902: 263) a este probable primer lugar que ocupa el sistema de Schelling y la relación de este con la teoría platónica.

Por otro lado, y como se vio anteriormente, en la *Filosofía del arte* se da salida teórica a esta propuesta al hablar de esa necesidad de conciliación entre lo objetivo y lo subjetivo, entre necesidad y libertad. Esto parece alcanzarse en *Edipo* al no salir ninguna de las dos partes ni vencedora ni vencida; lo cual nos ayudaría a deducir el carácter de la tragedia como género híbrido que se presenta tanto en Schelling como en Hegel. No obstante, la importancia fundamental de la interpretación que hace Schelling de *Edipo* consiste en que localiza esa unión de lo objetivo y lo subjetivo no de forma abstracta ni tampoco psicológicamente, «sino que la encuentra en el contenido de una obra de arte» (*im Gehalt des Kunstwerks*) (ibid).

La tesis de Szondi es que esta interpretación de la tragedia dejará huella en obras posteriores, como la ya citada *Historia de la poesía de griegos y romanos* (1796) de F. Schlegel, donde se dice que:

en las obras poéticas de la Antigüedad que no se aparten por completo de la figura homérica, nada de cuanto se hace y padece aparece como acto libre ni como necesario sometimiento al destino, sino como avatar fortuito (cit. por Szondi, p. 152).

Y un poco más adelante:

que las marcas características de lírica y drama solo podrían hallar cabida en la épica dando entrada a la vez a sendos conceptos imperantes y asentados en ambos géneros, los de libertad incondicionada y necesidad incondicionada, con lo que se destruiría por completo lo peculiar y esencial del modo de composición [es decir, el épico] (cit. por Szondi, p.152).

Como vimos, en un principio, Schlegel defiende la tesis del drama como subjetivo-objetivo, para más tarde otorgar a la épica esta característica. Esto se debe a que «el sistema de Schlegel tiene muy presente la filosofía de la historia», por lo que, como ya se ha apuntado, esta aparente contradicción responde a los cambios que se producen «en la diferenciación entre antigüedad clásica y modernidad», donde la épica se presenta como antecedente del género moderno en el que se pueden ver indicios de lo que hoy entendemos como novela (p. 154).

Sin embargo, como se vio en el capítulo anterior, en el caso de Schelling el componente histórico no tiene tanta significación. En la décima de las *Cartas sobre*

dogmatismo y criticismo (1795: 98), citada anteriormente, se puede encontrar una nota donde se defiende que, en la épica, los dioses se presentan como una presencia real, dentro de una escena que no está dividida entre el mundo de la necesidad (ajena a lo humano) y el de la libertad, por lo que la diferencia entre la epopeya y la tragedia no estaría —como en el caso de Schlegel— relacionada con el binomio antigüedad-modernidad, sino dentro del arte clásico mismo.⁶⁹

Szondi entiende que esta concepción de Schelling «no se ha de referir [...] a la diferencia entre lo antiguo y lo moderno, sino a una diferencia en el sistema, entre la esfera estética y la práctica»; lo que significa que la meta de la filosofía de Schelling, esto es, la identidad absoluta, solo se alcanzaría en el arte (Szondi, 1974b: 156).

De este modo, eso que se intuye en las *Cartas* aparecerá en las siguientes obras de Schelling de forma concreta. Por ejemplo, en un párrafo del *Sistema del idealismo trascendental* se dice que el arte:

es el único órgano verdadero y eterno y a la vez el documento de la filosofía que atestigua siempre y continuamente lo que la filosofía no puede presentar exteriormente, a saber, lo no consciente en el actuar y en el producir y su originaria identidad con lo consciente. Por eso mismo el arte es lo supremo para el filósofo, porque, por así decir, le abre el santuario donde arde en una única llama, en eterna y originaria unión, lo que está separado en la naturaleza y en la historia y que ha de escaparse eternamente en la vida y en el actuar así como en el pensar (Schelling, 1801: 628).

Con todo, después de un análisis exhaustivo, Szondi llega a la conclusión de que en este fragmento se puede comprobar una diferencia sustancial con respecto a las *Cartas*. Por un lado, porque en estas se hablaba de la posibilidad de alcanzar la identidad entre lo subjetivo y lo objetivo en la esfera del arte y no en la de «la razón», mientras que ahora el arte solo sirve de herramienta al filósofo para alcanzar aquello que se le oculta. Y por otro lado, en tanto que en este último fragmento no se habla de identidad entre libertad y necesidad, entre objeto y sujeto, sino entre aquello «que se hace a sabiendas y aquello que no» (*Bewußtem und Bewußtlosem*) (Szondi, 1974b: 157-158).

No en vano, el teórico subraya que existen diferencias entre la concepción del arte que Schelling va desarrollando en sus diferentes obras. Por ejemplo, en el fragmento

⁶⁹ Para una lectura más detallada de las relaciones entre la filosofía de F. Schlegel y Schelling, véase Lacoue-Labarthe y Nancy (1978: 459-490).

anterior, se habla de acción, de actuar, pero a diferencia de la acción del héroe trágico de la que se hablaba en las *Cartas*, en este caso el filósofo se refiere a la acción del productor, del «acto creativo del autor». En opinión de Szondi, en el *Sistema del idealismo trascendental* la filosofía del arte debe posicionarse conforme a los criterios del idealismo trascendental, estableciendo una relación entre «el producto a deducir» y el producto de la libertad, «producido a conciencia y a sabiendas», y el producto natural, producido «inadvertidamente y sin saberse»; dos actividades que para llegar a ser identidad absoluta han de ser una, pero sin perder su autonomía, pues en otro caso habría identidad «pero no para el yo»; algo que solo se podría alcanzar en la consecución de la obra de arte (p. 160).

En lo que atañe a la poética de géneros, este paso desde la *Cartas* hasta la filosofía de la identidad, pasando por el *Sistema de idealismo trascendental*, «refleja la transición» de la estética del contenido (el análisis de *Edipo rey*), que además haría factible una poética específica, «a una visión estética» (*ästhetische Anschauung*), pues la «acción» —como hemos visto— ya no es la que aparece en la obra, «sino aquella que la hace posible» (pp. 161-162).

El paso que Schelling da de una obra a otra se podría resumir del siguiente modo: en las *Cartas* la identidad absoluta se daba solo en la tragedia, en el héroe trágico, y nunca en la razón, es decir, en la filosofía; en tanto que en el *Sistema del idealismo trascendental* esa posibilidad se abre a la filosofía, al productor. Por lo que ahora Schelling «no puede fiar todo su sistema a un solo género», sino que poco a poco irá despojando al arte de esa primacía hasta llegar, en los escritos que componen la filosofía de la identidad, «a un sistema de las artes y de los géneros» (p.164).

Esta evolución en el pensamiento de Schelling ha sido señalada por Jürgen Habermas en un texto poco conocido y que Szondi utiliza para apoyar su tesis sobre el desarrollo de la poética de géneros. La obra es una tesis doctoral⁷⁰ que, según el teórico, solo se encuentra en fotocopia y en la que su autor expuso lo siguiente:

Si luego en la filosofía de la identidad la visión artística pierde su posición central, y es la visión intelectual la que se hace cargo de sus funciones, no quiere ello decir sino que en adelante el filósofo puede ver inmediatamente lo absoluto, pero en figura, esto es, del mismo modo que el observador de la obra de arte, en este caso, mediatamente. Cambia el nombre la intención permanece [...] (cit. por Szondi, p. 166).

⁷⁰ *Das Absolute und die Geschichte. Von der Zwiespältigkeit in Schelling Denken* (1954).

Siguiendo esto, Szondi plantea que el arte pierde su centralidad en la filosofía de la identidad de Schelling, aunque adquiere al mismo tiempo la posibilidad de mostrarse con todas sus diferencias. Es decir, que de algún modo Schelling retoma el punto de partida que ya había expuesto en sus *Cartas sobre dogmatismo y criticismo*, aunque paradójicamente esta postura, dentro de la filosofía de la identidad, hace que esa diferencia pierda en la filosofía del arte toda importancia (p. 167).

Para Schelling, como también ocurrirá en Benjamin, «no existe una idea de drama, otra de epopeya y otra de lírica», sino que existe una idea de arte en general que «solo cuantitativamente [no cualitativa] existe en la totalidad de las formas singulares a diferenciar». De este modo, parece que Schelling «sigue guardando esa concepción del idealismo trascendental» por la que solo es posible una obra de arte absoluta: de la que puede haber diferentes ejemplares, pero que en el fondo es solo una (p. 169).

En la *Filosofía del arte* esta situación se traduce en que, si bien es el arte como un todo orgánico el que aparece, no se elimina el análisis de la obra particular, el cual se lleva a cabo con el objeto de conocer aquello que sea el arte en general, algo que, a decir del teórico, en cierta manera reafirma la tesis de Habermas de que «lo particular se piensa en su generalidad, pero con ello se disuelve en tanto particular» (p. 171).

En la *filosofía de la identidad* de Schelling no se presenta lo objetivo puro ni lo subjetivo puro; más bien, objeto y sujeto aparecen como idénticos y sus diferencias se muestran en forma cuantitativa: en otras palabras, que en un caso existe más «preponderancia» de lo objetivo y en otro de lo subjetivo. Y con respecto a lo que atañe a los géneros poéticos, «esto se traduciría en que cada uno de ellos se distingue por esa preponderancia» —en una fórmula que recuerda a la de Hölderlin—, o dicho de forma más sintética, en función del predominio de lo subjetivo (lo real) o de lo objetivo (lo ideal); o bien por la indiferencia cuantitativa entre ambos (p. 175).

En la *Filosofía del arte*, Schelling habla de tres posibilidades en este sentido:

Esquematismo es aquella representación en la que lo general significa lo particular o en la que lo particular es intuido mediante lo general.

En cambio, aquella representación en la que lo particular significa lo general o en la que lo general es intuido mediante lo particular es *alegórica*.

La síntesis de ambas, en la que ni lo general significa lo particular ni lo particular significa lo general sino que ambos son absolutamente uno, es lo simbólico (Schelling, 1859: 70).

Por su parte, Szondi (1974b: 176-177) explica que «esquematismo» habría que interpretarlo como épica; lo «alegórico», como lírica, y, por último, el drama estaría emparentado con lo «simbólico».

Como vemos, el teórico tiene que hacer primero una breve exposición del sistema filosófico de Schelling y de su evolución para entender mejor cómo se presenta la doctrina especulativa de los géneros poéticos, pero antes de entrar en dicha materia de forma más concreta, el autor tiene que reparar en la relación entre la estética de Hegel y la de Schelling, para poder entender así con mayor rigor los vínculos de la *Filosofía del arte* con la filosofía de la historia.

En la introducción a la *Filosofía del arte*, Schelling apunta lo siguiente: el «aspecto histórico del arte [...] es un elemento esencial de toda *construcción*» (1859: 10).⁷¹ Partiendo de este fragmento, Szondi argumenta que el término «construcción» a menudo suscita ciertos malentendidos, ya que hay que entenderlo en el contexto de la filosofía de la identidad y no de forma aislada. Según esto, *Construktion* en Schelling significa superación de las contradicciones formales, es decir, cuantitativas, donde lo diverso, lo singular, aparece como idéntico. En el sistema de Schelling, a diferencia de Hegel, no se forma el Todo a partir de lo particular, sino que, como se ha visto, las diferencias «en el sistema de la identidad solo lo son de forma cuantitativa» y no cualitativa. De modo que en este caso la filosofía de la historia no es producto, como en la obra de F. Schlegel, del conocimiento histórico, «sino del mismo sistema filosófico de la identidad», en el que nada aparece fuera de la identidad absoluta. Por este motivo las diferencias entre obras de arte o entre géneros literarios no son prueba —como en Hegel— del transcurrir de la historia dentro del sistema, pues «en este caso esas diferencias no hacen otra cosa que mostrar la indiferencia», esto es, la identidad absoluta (Szondi, 1974b: 179).

Todo esto queda reflejado en la definición que Schelling da de los géneros en la introducción de la *Filosofía del arte*, donde afirma: «Lírica = configuración de lo infinito en lo finito = lo particular. Épica = representación (subsunción) de lo finito en lo infinito = lo general. Drama = síntesis de lo general y lo particular» (1859: 21).

Para Szondi (1974b: 189), existe una diferencia notable entre esta definición y la F. Schlegel, ya que Schelling no asigna género a ninguno de los elementos de la

⁷¹ La cursiva es nuestra.

contradicción, o sea, a lo subjetivo o lo objetivo. En este caso cada género contiene parte de ambos —aunque se relacionan de manera distinta—, y así, en la síntesis (en el drama) tampoco se media, como en la tesis de Schlegel, entre los opuestos lírica y épica. En definitiva, lo que se sintetiza son las dos posibles relaciones entre lo finito y lo infinito, entre diferencia e identidad, donde la lírica sería la diferencia; la épica, la identidad, y el drama, la indiferencia.

Otra discrepancia fundamental con respecto a F. Schlegel de la que habla Szondi tiene que ver con la concepción que Schelling tiene de la propia historicidad del sistema. Para Schelling, el sistema de los tres géneros tiene una base en el modelo de Schlegel, en el que, como se expuso anteriormente, primero surge la épica, luego la lírica, y después el drama, y todo ello dentro de la poesía clásica griega. No obstante, Schelling (siguiendo las premisas de la filosofía de la identidad) «no toma esta diferenciación histórica, sino que intenta llevarla a cabo a través de una visión filosófica», lo que explica la razón por la que en su sistema de géneros lo primero que aparece es la lírica, es decir, lo particular o diferencia (p. 190).

Con todo, Szondi advierte que el sistema de Schelling, al querer no refutar sino «saldar la historia», muestra un defecto de carácter «mecánico-formalista». En un fragmento de la *Filosofía del arte* se puede ver dicho defecto en la comparación que se hace entre el poema caballeresco y la novela, en concreto, cuando Schelling afirma que la épica romántica, por su materia, es universal, pero no así por su forma, en la que se muestra particular, por lo que la novela debería, tal y como se adelantó en el primer capítulo, saldar esa contradicción partiendo de una materia particular hasta llegar a una representación universal (p. 192).

Para el teórico, esto estaría relacionado con la tesis de la ironía del primer romanticismo (también del joven Lukács),⁷² ironía que podría ayudar a completar esa totalidad. En cualquier caso, el problema consiste en que Schelling «no deduce estas diferencias partiendo desde una perspectiva histórica», por ejemplo, «a partir del individualismo burgués, y del intento de este de trascender pese a ello a alguna totalidad», sino que lo hace relacionando dichas contradicciones de forma ahistórica, como si los conceptos pudiesen presentarse aisladamente (p. 194).

⁷² En *Teoría de la novela* se dice: «la ironía, como autosublimación de la subjetividad llegada al final, es la libertad suma posible en un mundo sin dios. Por eso no es meramente la única condición apriórica posible de una objetividad verdadera, creadora de totalidad, sino que, además, alza esa totalidad de la novela a la condición de forma representativa de la época en la cual las categorías estructurales de la novela aparecen constitutivamente en la situación del mundo» (Lukács, 1920: 71).

En esto Schelling parte de la división entre arte figurativo y arte discursivo, es decir, lo que en su sistema filosófico se representa como la contradicción entre lo real y lo ideal. Según Szondi, dentro del arte figurativo (real), se encuentra a su vez esa misma contradicción, donde la música representa la unidad real; la pintura, la ideal y la escultura, la síntesis (o indiferencia) entre ambas. De este mismo modo, en el arte discursivo (ideal) se describe la lírica como real, la épica, como ideal, y el drama, como indiferencia entre ambos modos (p. 195).

En su definición de lírica, Schelling habla de un modo de composición en el que domina lo finito, o sea, lo particular, y que «estaría emparentado con la concepción de los hermanos Schlegel», aunque en este caso Schelling no habla de un modo subjetivo a secas, «ya que se refiere a él desde el punto de partida», o mejor dicho, desde el sujeto poético. Según el análisis de Szondi, esto tiene que ver con la inclusión de la *Filosofía del arte* en la filosofía de la identidad, donde Schelling defiende la idea de que entre sujeto y objeto solo hay diferencias de forma cuantitativa; algo que «traducido a la poética de géneros vendría a significar que el modo de composición lírico no se vea solo como el modo subjetivo», en la medida en que también hay lugar para lo objetivo, si bien en este caso predomina (cuantitativamente) lo subjetivo.

En el sistema de Schelling la lucha entre necesidad y libertad no queda ahora solo restringida, como ocurría en el caso de las *Cartas*, a la tragedia, ya que también aparece —aunque sin llegar a realizar la identidad absoluta— en los demás géneros. Por otra parte, la idea de que la lírica se posicione en el lado de lo real se justifica «porque en Schelling, y esto es lo que lo diferencia de los románticos, la subjetividad no aparece como representante máximo de la idea y lo infinito», como de algún modo sí ocurría en Hegel, sino que se ve lo subjetivo como lo finito, como lo particular, y, por ende, como lo real (ibid.).

En general, Schelling coincide con Hölderlin al tomar las odas de Píndaro como ejemplo de lo lírico, una elección que en la época no era demasiado evidente. Según la opinión de Szondi, Schelling identifica lo particular no con lo subjetivo del poeta, sino con unos determinados acontecimientos a los que se canta, como por ejemplo las victorias de los atletas, las cuales vendrían a explicitar que el filósofo identificara la lírica con lo particular, es decir, con «una presentación real de lo general en lo particular» (p. 197).

Tal y como sostiene Villacañas:

Con ello, [Schelling] nos lanza el reto de romper con el concepto trivial e inmediato de la lírica como expresión de los sentimientos. Por el contrario, lo decisivo en la lírica es su relación con la libertad y por eso es una manifestación sustantiva del republicanismo, de la gloria y la libertad. Para Schelling, la lírica siempre se despliega en las [sic] cercanía del Estado y, si se trata de la lírica antigua, de un Estado libre (Villacañas, 2001: 239).

En cuanto al aspecto temporal, también la definición de Schelling se diferencia de la imperante en la germanística, que, para Szondi, se refleja de forma general en los *Conceptos básicos de Poética* de Emil Staiger,⁷³ en los que la lírica se relaciona con el pasado y la epopeya con el presente.

Por contra, en Schelling:

la epopeya narra el pasado. El poema lírico canta el presente y desciende hasta la perpetuación de la flor más individual y pasajera del placer, de la belleza, del amor a ciertos jóvenes, como en la poesía de Alcmano y de Safo, y también al detalle de ojos bellos, de cabellos, de ciertos miembros, como en la poesía de Anacreonte (Schelling, 1859: 375).

No obstante, la tesis de Schelling sobre la épica, que coincide con la de Goethe y Schiller, no anula la posibilidad de que este género pueda presentar elementos del presente. Szondi habla en este sentido del tiempo verbal más común de la épica: el pretérito imperfecto, en el que, a diferencia del perfecto, en el que no hay referencia al presente, sí puede existir cierta alusión a un «presente artificial, imaginario». Por el contrario, el presente de la lírica «es para Schelling un tiempo real» que «desciende hasta la perpetuación más individual» (Szondi, 1974b: 198).

Por su parte, Emil Staiger hablaba, como se ha visto, de un estilo lírico que expresa el pasado, algo que Szondi relaciona con la propia situación de Staiger, en cuyo presente, es decir, los años cuarenta del siglo pasado, no parecían darse demasiadas circunstancias para soñar con esa prolongación de la actualidad (ibid.).

En este sentido, Scherer (2000: 125) habla del apoliticismo que después de la Segunda Guerra Mundial se instaló en los estudios literarios germanos, y al que Szondi tuvo que enfrentarse para reivindicar el componente histórico, y por tanto político y social,

⁷³De hecho, el propio capítulo de Staiger dedicado a la lírica se titula: «Estilo lírico: recuerdo» (1966: 27).

de toda forma literaria. En concreto, esta postura de Szondi se puede observar ya desde su primera obra, *Teoría del drama moderno*, en la que, como se verá más adelante, el teórico también adoptó una postura crítica frente a los trabajos de Staiger.⁷⁴ Por su parte, Jean Bollack (1983: 8; 2013: 10) entiende que Szondi, en cualquier caso, asimiló los conocimientos de Staiger, y los llevó a otra esfera representada a la izquierda por los nombres de Walter Benjamin, Georg Lukács y Theodor Adorno. Tal y como explica Sonja Boos:

Refusing to penetrate deep into the essence of the literary text to construe a latent, esoteric content, Szondi thus distances himself from his teacher Staiger (whose apolitical form of literary criticism, it bears mentioning, was thoroughly compatible with Germany's "restorative" culture). Where Staiger's *werkimmanente Interpretation* (work-immanent interpretation) sought to free the literary artifact from its historical and moral imbrications, Szondi insisted on situating it in historical and cultural contexts. And where Staiger strove to protect the autonomy of the literary work, Szondi sought to create an objective but fluctuating context of signification wherein cultural and historical phenomena would become legible and recognizable to the reader (Sonja Boos, 2015: 147).

Volviendo a Schelling, Szondi puntualiza que las reflexiones del filósofo no son opuestas a la esencia antihistórica de su sistema, pues, como vimos, dichas diferencias, que marcan la particularidad de cada género, son vistas solo como diferencias cuantitativas y aparentes, algo que «solo se puede comprender en la medida en que Schelling entiende los géneros como sistema de potencias» (*System der Potenzen versteht*) (Szondi, 1974b: 200).

Recordemos que Schelling dentro de la serie ideal, es decir, la del arte discursivo, sitúa las tres potencias que conforman su sistema de la filosofía de la identidad. De este modo, la lírica se sitúa dentro de la primera potencia: «la reflexión». Por su parte, la épica, se relaciona con la segunda: «la acción». Y el drama, con la tercera potencia, que es donde las dos anteriores vienen a confluír en indiferencia.

⁷⁴ De una manera más precisa, Riechers (2018: 651), habla del anticomunismo lacerado de Staiger, cuya postura queda patente en su artículo de 1952 titulado «Kommunistische Literaturdeutung» (Interpretación literaria comunista), donde muestra su rechazo por la obra de Lukács y por la de historiadores y sociólogos materialistas en general.

Este es el motivo principal por el que el sistema de los géneros de Schelling «se puede entender como a priori», es decir, porque en este caso los géneros no se deducen a partir de las obras existentes, «sino de forma deductiva», partiendo de las potencias hasta llegar a la definición del género en la misma obra. Todo esto permite a Szondi reforzar la tesis expuesta al principio, por la cual solo en el idealismo se daba la tripartición completa de los géneros literarios:

A diferencia de la dialéctica de Hegel, donde subjetividad de la lírica y objetividad de la épica se vinculan en el drama, en la filosofía de la identidad de Schelling lo infinito, lo objetivo por tanto, se aúna en figura a lo finito, a lo subjetivo en la lírica, por lo que esta se hace con la diferencia como su carácter distintivo; en la épica, por contra, es lo finito lo que se aúna en figura a lo infinito, de modo que en la epopeya impera la identidad, una identidad que sin embargo está por encima de la que consigue la tragedia [donde aparece la indiferencia] en tanto en cuanto no es mera identidad, sino identidad entre diferencia e identidad [es decir, que impera la identidad], o en los términos de la filosofía de la identidad, identidad absoluta (p. 203).

A partir de esta tesis, Schelling «puede justificar el comienzo *in medias res* de la *Iliada*», lo que nos daría un ejemplo más de cómo el filósofo parte de una fundamentación filosófica y, aunque tome esa idea de la definición de épica que ofrece F. Schlegel en *Sobre la poesía homérica* (1796), se diferencia de este en que, desde premisas filosóficas, «deduce lo particular de la obra» (p. 204).

En la parte dedicada a la epopeya en la *Filosofía del arte*, Schelling dice a este respecto:

Va contra la naturaleza y la idea de la epopeya que aparezca condicionada hacia atrás o hacia delante. En la sucesión de las cosas, tal como está *prefigurada en lo absoluto*, todo es comienzo absoluto y, precisamente por eso, no hay comienzo. En la medida en que se inicia absolutamente, la epopeya se constituye ella misma, por así decirlo, en un trozo desgajado de lo absoluto mismo, que, aunque absoluto en sí, no es más que un fragmento de un todo absoluto e inabarcable [...] (Schelling, 1859: 385; cursiva nuestra).

No obstante, ese absoluto no será igual para Schelling en la épica moderna, es decir, en la novela. A juicio de Szondi, la novela⁷⁵ tiene —desde la perspectiva de Schelling— algo limitado como objeto, y por ello dicho género debe ceñirse a la particularidad del héroe, pero buscando —como en la épica— una generalidad. De esto se inferiría que esa objetividad que tiene que buscar en cierto sentido el creador «se posiciona para Schelling a medio camino entre la identidad de la épica y la indiferencia del drama» (aunque se acerca más a este último). En este sentido, el teórico justifica que Schelling hable del *Wilhelm Meister* y del *Quijote* como las únicas novelas existentes hasta ese momento; ya que, en opinión de Schelling, en dichas obras la indiferencia puede ir más allá hasta convertirse en ironía, la cual, para este último, es lo único que partiendo del sujeto puede transformarse en algo objetivo (Szondi, 1974b: 212). En palabras de García Berrio y Huerta Calvo:

En esta disolución de los géneros naturales tiene mucho que ver la progresiva importancia que en la reflexión genérica obtiene la novela, a la que Schelling reconoce la mayor capacidad globalizadora y el mayor grado de madurez, por encima del drama, en la evolución de las edades, según demuestran los casos señeros del *Quijote* y el *Wilhelm Meister*, de Goethe, y la radical individualidad de ciertas obras, también del grupo épico-narrativo, como la *Divina Comedia* [...] (García Berrio; Huerta Calvo, 1992: 121).

En relación con la parte correspondiente al género dramático en la *Filosofía del arte*, Szondi explica que en este caso, a diferencia de lo visto en la *Cartas sobre dogmatismo y criticismo*, Schelling parte de un procedimiento deductivo que se inicia a raíz de la serie de las potencias. Como se vio, el drama se correspondía para el filósofo con la tercera potencia, o sea, con la indiferencia. Esto vendría a significar que dicho género se presenta como una síntesis entre lírica y épica, entre identidad y diferencia. No obstante, este procedimiento «ejemplifica un punto central que diferencia las poéticas del idealismo alemán de las que vinieron después», ya que en este caso se deducen los géneros en relación con los otros, esto es, que siempre se parte para la definición de uno de esos modos de composición y de su vinculación con los otros (Szondi, 1974b: 214).

En nuestra opinión, el sistema de Schelling demuestra con esto ser pionero en una poética de géneros que no se dedica a transcribir aquello que se expone en las obras, para

⁷⁵ Como más tarde también en Lukács (1920: 48).

después organizar de esta o aquella forma los diferentes géneros. Como se ha comprobado, su sistema especulativo (que tampoco renuncia a la obra en sí), abrió un nuevo camino hacia la mezcla de marcas concretas de género.

Con todo, Szondi vuelve a destacar la poca repercusión que ha tenido la originalidad de Schelling en las diferentes historias de las poéticas de géneros. En su opinión, esto demuestra «la debilidad del positivismo histórico», el cual, al ceñirse estrictamente a los datos y presentar los hechos todos por igual, como si de una cadena de montaje se tratase, margina la particularidad de todo sistema (p. 218).

En lo que concierne a las diferencias expositivas fundamentales entre la épica y el drama en Schelling, estas se rigen en general a través de dos conceptos: «actividad» (*Tat*) y «consecución» (*Erfolg*). En este caso, Schelling «intenta delimitar el modo expositivo de la épica» definiéndolo por la «consecución», es decir, que en ella el narrador, que maneja los hilos del héroe ocupando el papel de la «necesidad», nos lleva hacia la consecución del relato en el que no hay conflicto: porque la «identidad» hace que la «necesidad», el autor en este caso, vaya en ayuda de la «libertad» (el héroe), de modo que siempre se llega a la «consecución» (p. 221).

En cierto sentido, esta es la base con la que Lukács definía lo que él mismo llamó «edad universal del *epos*»:

No hay todavía intimidad, porque aún no hay un Afuera, ninguna alteridad del alma. Al irse esta de aventuras y superarlas, desconoce todavía la real fuente de la búsqueda y el peligro real del hallazgo: jamás se pone esta alma a sí misma en juego: aún no sabe que se puede perder ella a sí misma, y jamás piensa que tenga que buscarse (Lukács, 1920: 31).

En el caso del drama, Schelling sostiene que el argumento se expone por medio de los propios personajes; algo que, a juicio de Szondi, no solo produce la indiferencia entre subjetividad y objetividad, sino que también conlleva el conflicto entre ambas. La tragedia se acaba con el final desgraciado de los personajes, puesto que el término «actividad» emparentado con la tragedia «significa lucha de la libertad contra la necesidad, donde una como otra resultan [...] a un tiempo vencedoras y vencidas» (Szondi, 1974b: 222).

Asimismo, Villacañas defiende lo siguiente:

Los poderes que impartían una bendición global del héroe épico, ahora le oponen todo tipo de obstáculos a su felicidad. En ese camino de obstáculos, la tragedia cuenta la diferencia entre lo finito y lo infinito. Y sin embargo, aunque la necesidad avance triunfal con su dolor, siempre, al final, el héroe trágico la espera para recogerla con libertad, como algo querido y buscado, algo realizado por el hombre que lava así su culpa. La necesidad triunfa sin que la libertad sucumba, y la libertad triunfa sin que la necesidad deje de realizarse (Villacañas, 2001: 243).

Por último, queda preguntarse dónde se sitúa la comedia en la obra de Schelling. Según Szondi, la comedia solo aparece en este caso como inversión secundaria de aquello que define a la tragedia, esto es, como una composición donde el objeto encarna la «libertad» y el sujeto la «necesidad». En su opinión, el que esto pudiera crear la situación idónea para la comedia, lo ejemplifican algunas obras de Molière como el *Enfermo imaginario* o el *Misántropo*, en las que los personajes no actúan por libertad, sino por una necesidad ridículamente impuesta por ellos mismos. Del mismo modo, en el caso «de los objetos que actúan en aparente libertad», las obras de Chaplin nos dejan un buen ejemplo de ello, pues en dichas obras «las cosas se revelan en cierto modo ante los seres humanos», creando así el componente cómico (Szondi, 1974b: 223).

No obstante, el autor se apresura a resaltar que esta misma teoría no sería válida para la actualidad de la comedia, en tanto que hoy el reino de la necesidad, de lo objetivo, ha dejado de ser un bálsamo y se ha vuelto «demasiado sospechoso» (p. 225).⁷⁶

Como vemos, Szondi describe en este trabajo la línea que traza el recorrido desde una poética normativa, basada en la descripción y el «efecto», hasta una poética especulativa, esto es, una poética que ya no atiende a la mera descripción de las obras, como tampoco a la prescripción de un modelo para la correcta composición, sino que se basa en el estudio de la obra en tanto tal. Sin embargo, como en el caso de la estética, el teórico no llega a delimitar sistemáticamente las características de este nuevo modo de entender los géneros, sino que, a partir de una búsqueda en los autores del pasado (y en este gesto se destaca la influencia de F. Schlegel), intenta acercarnos a la posibilidad de una nueva forma de entender la poética que no ignore las categorías genéricas, pero que

⁷⁶ No es difícil entender que con esto Szondi se refiere a esa objetividad impuesta por los regímenes totalitarios en los que, como apunta Jameson (1971: 220), incluso llegó a existir la categoría de *objective traitor* (traidor objetivo), que se aplicaba a aquellos que traicionaban al partido sin intención explícita, lo que, por supuesto, no los eximía de su correspondiente condena.

tampoco olvide las transformaciones históricas a las que dichas categorías están sometidas.

5. Estudios sobre Hölderlin

5.1 Introducción: «Acerca del conocimiento filológico»⁷⁷

El ensayo del que nos ocuparemos a continuación, *Acerca del conocimiento filológico* (*Über philologische Erkenntnis*), se originó a partir de una conferencia pronunciada por el teórico en Berlín en 1962 y bajo un título diferente: *Zur Erkenntnisproblematik in der Literaturwissenschaft*. No obstante, el texto se publicó finalmente unos años más tarde, como introducción a sus *Estudios sobre Hölderlin* (1967). Como veremos, dicho ensayo recoge buena parte de los planteamientos interpretativos que Szondi fue diseminando por todas sus obras (v. Schestag, 2007: 29) y que, en última instancia, anticipan lo que el autor desarrolló de forma más extensa, y con ciertas diferencias, en su *Introducción a la hermenéutica literaria* (1975).

Ya desde las primeras páginas de este artículo se intenta delimitar aquello que deberíamos entender por conocimiento en el ámbito de la filología, remitiéndonos a una cita de Schleiermacher, que además saca a la luz el punto en el que el problema en cuestión se ha ocultado a esta disciplina. La cita dice así: «la perfecta comprensión de un discurso o un escrito es un arte y requiere una doctrina de tal arte o técnica, a la cual designamos con la expresión hermenéutica» (cit. por Szondi, 1967: 13).

Para el teórico, la cuestión principal reside en que, de forma paradójica, lo que Schleiermacher sitúa en el centro de la función filológica, es decir, la perfecta comprensión (*Das Vollkommenen Verstehende*) de un texto, no solo ha sido «escamoteada» en cierta manera por dicha disciplina, sino que ha obviado, especialmente debido al alejamiento entre filología y filosofía, los distintos problemas que presenta la propia hermenéutica (ibid.).

Desde el punto de vista de Szondi, en los libros de germanística no se ha profundizado con rigor sobre la enseñanza de este modo de conocimiento, a pesar de que su tarea consiste en esto mismo. En nuestra opinión, esto también podría aplicarse al

⁷⁷ Título original: *Zur Erkenntnisproblematik in der Literaturwissenschaft*.

ámbito de la filología hispánica, y está relacionado con la pretensión de convertirse en «ciencia» que, como hemos visto en capítulos anteriores, desde el siglo XVIII, condicionó durante mucho tiempo al quehacer filológico. Para el teórico, lo que diferencia a esta disciplina de las ciencias naturales es que su pregunta no va dirigida a ningún objeto, «sino al modo de conocimiento mediante el cual se llega a ese objeto» (p. 14).

Como es conocido, a partir de Dilthey (1883) quedaron establecidas las diferencias entre ciencias de la naturaleza y las llamadas ciencias del espíritu. Sin embargo, Szondi insiste en que el conocimiento filológico también tiene que distinguirse del conocimiento histórico, en tanto en que «la llamada Guerra de los treinta años y un soneto de Gryphus necesitan un modo de conocer muy distinto». Visto de este modo, la historia está obligada a traer su objeto de conocimiento al presente, mientras que el saber filológico tiene que bregar con la presencia del objeto, de la obra de arte, y por ello debe trabajar «en la continua confrontación con el texto» (p.16).

Todo esto puede verse con claridad en las interpretaciones de la poesía hermética, en la que nunca se puede comparar «la interpretación o las claves de esta» con la poesía *in situ*. Es decir, que el conocimiento del intérprete se transforma de nuevo en acto de saber para el lector del comentario, por lo que el conocimiento filológico, por su mismo objeto, no puede «hipostasiarse» (*gerinnen*) en un saber como tal (ibid.).⁷⁸

Pero a diferencia de sus homólogos franceses e ingleses,⁷⁹ el término alemán «investigar» (*Forschen*), que en origen tenía el significado de buscar y preguntar, «fue desprendiéndose paulatinamente de la pregunta por el significado»: en la mayoría de los casos, el germanista desarrollaba su tarea como «una búsqueda de algo existente», antes que como un ejercicio de comprensión y conocimiento, algo que se debería en cierta medida a las raíces anti-idealistas de la «moderna ciencia de la historia y la literatura» (p. 17).

Tal y como señala Wahnón, la hipótesis del teórico:

era que los filólogos e historiadores alemanes habían expiado los pecados del idealismo hegeliano aferrándose al modelo de la objetividad científica y, por

⁷⁸ De forma parecida, podríamos aplicar a la filología lo que, tal y como señala el mismo Szondi, Wittgenstein afirmaba para diferenciar a la filosofía de las ciencias naturales, esto es, que «la filosofía no es una doctrina, sino una actividad. Una obra filosófica consta esencialmente de aclaraciones» (Wittgenstein, 1921: 45).

⁷⁹ Sin embargo, como advierte Wahnón (2008: 246), Szondi no menciona los casos de España, Italia o Portugal, donde este término tampoco estaba estrictamente relacionado con las ciencias naturales como en el caso de Alemania.

consiguiente, sacrificando toda posible especulación a la investigación de los *hechos* (Wahnón, 2008: 247).

Según el mismo Szondi, dicha posición llegó a tal extremo que algunos autores alemanes, como el historiador de la literatura T. W. Danzel, llegaban a afirmar que:

la *empire* carente de espíritu» proporciona «siempre por lo menos un material que aún puede ser espiritualizado, mientras que el discurso pleno de espíritu acerca de las cosas que simplemente no tiene existencia objetiva» no es «de ninguna utilidad: *nihilò nihil fit* (cit. por Szondi, 1967: 19).

En general, Szondi entiende que esta posición es insostenible, puesto que al ocuparse el filólogo del lenguaje y la literatura —dejando a un lado las biografías de autores y las transmisiones de textos—, desaparece de su campo esa *empire* sin espíritu de la que hablaba Danzel, por lo que tanto el análisis «objetivo» de los hechos, como la aclaración subjetiva, necesitan un apoyo recíproco. De todos modos, no parece que este error recurrente vaya a solventarse con facilidad, pues, como ha señalado Robert Caner, «l'anàlisi descriptiva que descompon l'obra mostrant recursos, trets formals i estructures de la seva construcció sovint oblida el camí sintètic de retorn a la unitat comprensiva de la lectura» (2002: 66).

Para ilustrar todo esto, Szondi recurre a la primera estrofa del poema *Fiesta de la paz* de Hölderlin, cuyas diversas interpretaciones muestran de forma evidente el problema del que se viene hablando. La estrofa en cuestión dice así:

Der himmlischen, still wiederklingenden,
Der ruhigwandelnden Tone voll,
Und gelüftet ist der altgebaute,
Seeliggewohnte Saal; um grüne Teppiche duftet

Die Freudenwolk' und weithinglänzend stehn,
Gereiftester Früchte voll und goldbekränzter Kelche,
Wohlangeordnet, eine prachtiqe Reihe,
Zur Seite da und dort aufsteigend über dem
Geebneten Boden die Tische.

Denn ferne kommend haben
Hieher, zur Abendstunde,
Sich liebende Gäste beschieden
(cit. por Szondi, 1967: 114).⁸⁰

Según el comentario de Szondi, en la edición de las obras completas de Stuttgart este fragmento aparece acompañado de una nota en la que se dice que el espacio que se representa en la estrofa para el supuesto encuentro de los dioses vendría a ser la «metáfora de un paisaje natural». Afirmación a la que el propio teórico opone otra interpretación conocida que sostiene que, de ser así, no sería comparable a ningún otro fragmento de la obra de Hölderlin. Según esta tesis, en la mayor parte de las metáforas del poeta nos encontramos con comparaciones más extensas o, en otros casos, con símiles más evidentes, tal y como sucede en *Pan y vino*, poema en el que se dice: «¡el suelo es el mar! Y las mesas las montañas» (*der Boden is Meer! und Tische die Berge*). Sin embargo, Szondi no intenta demostrar que una interpretación está por encima de otra, tal y como pensaba Dilthey (1900:48-56), sino que su intención consiste en indagar sobre las cuestiones epistemológicas y metodológicas de ambas interpretaciones.

La objeción contra la interpretación metafórica se basa, como hemos visto, en la gran diferencia que existe entre este pasaje y la mayoría de metáforas utilizadas por Hölderlin. No obstante, Szondi entiende que dicha refutación solo tendría valor si la misma interpretación metafórica utilizara también como apoyo los versos de *Pan y vino*, donde las metáforas se señalan siempre por medio de un nombre. En este caso la cita o el pasaje paralelo no tiene ningún peso, ya que «se basa en una aparente evidencia». Según esta argumentación, queda claro que Hölderlin habla de un paisaje natural donde hay «nubes» y «verdes alfombras»; y, del mismo modo, podría utilizarse a favor de la interpretación metafórica el hecho de que en *Pan y vino*, como en otros pasajes de

⁸⁰ «Plena de tonos celestes, que resuenan en silencio, / con cambios sosegados, / aireada está, la sala antigua / de feliz habitación; en torno a verdes alfombras su aroma exhala /la gozosa nube y brillando a lo lejos están, / llenas de frutos maduros y copas coronadas de oro, / bien ordenadas, en sucesión magnífica, / aquí y allá elevándose a los lados / sobre el nivelado suelo, las mesas. /Pues viniendo de lejos, / aquí, al anochecer, / huéspedes amantes se han citado» (p. 21). En este caso, como en los demás, se ha utilizado la versión del traductor de esta obra de Szondi, ya que, como el mismo traductor advierte en una nota preliminar (pp. 11-12), esta se intenta ajustar más al original, para no alejarse demasiado de las interpretaciones del propio Szondi, aunque con ello pueda mostrarse más brusca. Por otra parte, el poema original (*Fiesta de la paz*) se encuentra en el apéndice de la versión en español de Szondi publicada por Destino (1992), de ahí que la paginación del poema y su traducción no sean correlativas.

Hölderlin, «se establezca un antecedente de la relación metafórica entre una estancia y un paisaje natural» (Szondi, 1967: 22).

Después de esto, Szondi se pregunta si el argumento de las descripciones anteriores en *Pan y vino* (como también en un fragmento de *Patmos*) puede utilizarse a favor o en contra de la interpretación metafórica. A su juicio, la utilización de estas diferencias como prueba de la nulidad de dicha interpretación deja a un lado la particularidad estilística del fragmento de *Fiesta de la paz*, como también la de la obra de Hölderlin en su conjunto, y se ciñe a un conglomerado de citas que se sostiene solo por «su relación aislada», al tiempo que olvidan en cierta medida la estrofa en concreto. En cualquier caso, todo esto obstaculizaría la comprensión de la misma «subjetividad poética», en tanto que, «al poner todo su empeño en la búsqueda de la objetividad solo en el material», se dificulta el acceso a la creación que, al fin y al cabo, llevó a Hölderlin hasta el citado fragmento (p. 23).

El teórico deja claro que, para encontrar ese camino del proceso creativo, hay que tener en cuenta que la elegía *Pan y vino* se comenzó a escribir en el otoño de 1800 y que se terminó en el invierno de 1800 o 1801. Por otra parte, también señala que los datos sobre la creación de *Fiesta de la paz* hablan de un periodo comprendido entre el episodio de la paz de Lunéville y 1802. De este modo, tomando en cuenta la cercanía de ambas composiciones, parece claro que desde «la perspectiva de la interpretación de las citas análogas» (*der analogen Belege*), esta proximidad no revelaría tanto un axioma metafórico en la obra de Hölderlin, sino más bien una posible «debilidad estética o amaneramiento» (p. 24).

Para Szondi, la circunstancia de que en la composición de *Pan y vino* se utilizaran los dos términos de la comparación explícitamente, puede revelar por el contrario que justo después, en el caso de *Fiesta de la paz*, no se haya querido tomar ese recurso y se haya evitado conscientemente la comparación. A su modo de ver, este caso muestra las contradicciones que presenta el método científico de análisis literario, en el que, según esta tesis, al intentar fijar la claridad como objetivo primario de su estudio, se acaba considerando —en la mayor parte de los casos— que pasajes tales como los de *Fiesta de la paz* son más atrevidos y superiores estéticamente a las comparaciones palmarias de *Pan y vino*. Sin embargo, «la poesía tiende normalmente mucho más a la unidad de la metáfora» que al «dualismo racional de la comparación» (*rationalen Dualismus des Vergleichs*), por lo que la propuesta abierta de Hölderlin podría ser más excepcional dentro de su obra que su contraparte (ibid.).

Con todo, habría que preguntarse qué peso puede tener la afirmación de que esa metáfora no tendría precedente en toda la obra del poeta. Para el teórico, esto se explica porque en el proceder de las corrientes de corte científicista se tiende a extraer conclusiones generales y a explicar lo particular a partir de ellas, mientras que lo anormal se comprende solo en relación con la norma o como algo extraordinario (p. 25).

Partiendo de esta base, no parece difícil comprender el motivo por el que este modelo de investigación literaria no puede ser predominante, pues:

en el campo de la filología, toda cita particular [que junto con las otras sirve de generalidad], antes de atribuírsele fuerza probatoria, debe ser interpretada en sí misma con no menos cuidado que el pasaje para cuya interpretación es aducida como argumento a favor o en contra (Szondi, p. 27).

El teórico se apoya asimismo en una cita del propio Schleiermacher, quien en este mismo sentido defendía lo siguiente:

sucede tan fácilmente que representaciones completamente falsas sean asociadas con frases individuales de un escritor, cuando se incorporan frases sacadas de su contexto original como refuerzo o pruebas en otro contexto; este ocurre tan a menudo que únicamente sorprende cómo esa confianza de los citadores no se ha convertido en un proverbio (Schleiermacher, 1864: 91).

Para Szondi, en el momento en que la filología sea consciente de que su tarea verdadera consiste en comprender los textos, ese principio científicista por el cual una excepción confirma la regla, o mejor dicho, una sola vez no sirve como demostración general, dejará de tener vigor en el campo de la investigación literaria:

en efecto, *los textos se presentan como individuos* y no como ejemplares. Su interpretación tiene que producirse ante todo en base al proceso concreto cuyo resultado son, y no en base a una regla abstracta que ni siquiera podría formularse sin la comprensión de los pasajes y las obras individuales (Szondi, 1967: 28; cursiva nuestra).

Desde nuestro punto de vista, aquí Szondi se acerca al modelo que, según Ricoeur (1986: 91), diferenciaba al primer Marx (en concreto en *La ideología alemana*), del Marx

del *Capital*, y especialmente de la lectura «cientificista» que de este hizo Althusser. Para Ricoeur, existe una diferencia fundamental entre la concepción «científica» del análisis social e ideológico que encontramos en *El capital*, donde la pretensión de universalidad omite en cierto sentido a los individuos para hablar de «estructuras», lo que para Althusser significaba la verdadera «revolución teórica» de Marx (la *coupure epistemologique*); y la concepción que encontramos en *La ideología alemana*, en la que se lleva a cabo un análisis partiendo del individuo en sus «circunstancias concretas». Es decir, que Szondi, en la línea del primer Marx, se decanta por un análisis que, sin olvidar el componente histórico-social en el que están insertas las obras, busca la particularidad de cada una, o por decirlo en palabras del propio autor, quien en este caso se inspira en Valéry, su «rasgo monárquico» (*monarchischer Zug*) (Szondi, 1967: 29).

En este mismo sentido, Szondi comenta que la historiografía literaria ha entendido lo particular solo como un ejemplo y no como el «individuo» del que se habla más arriba, lo que, en definitiva, acaba llevando a lo excepcional fuera de sus límites. En este caso, el teórico alude a un fragmento de F. Schlegel:

Los dos principios fundamentales de la llamada crítica histórica son el postulado de la vulgaridad y el axioma de lo acostumbrado. Postulado de la vulgaridad: todo lo que es auténticamente grande, bueno y bello es poco probable, pues es extraordinario, por lo que resulta, como mínimo, sospechoso (F. Schlegel, 1798: 13).

No obstante, esta crítica mordaz a la historia de la literatura no significa que para Szondi la obra en particular sea un objeto ahistórico, sino que, a su juicio, solo puede ser justa aquella crítica que intente ver «la historia en la obra de arte (*die Geschichte im Kunstwerk*) y no la obra de arte en la historia» (Szondi, 1967: 29).⁸¹ Como lo define Rossella Saetta en su artículo sobre Szondi: «l'idée même de l'œuvre se découvre à travers son déploiement dans le temps, de sorte que le temps se trouve inscrit en elle, dans la succession de ses passages» (2013 : 87). Asimismo, Riechers apunta (2020: 102) que Szondi, en su *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, llegaba a la conclusión de que en lugar de escribir sobre las obras a la manera de la historiografía clásica, se debería escribir con ellas, «en la comprensión de su escritura» (*im Nachvollzug ihres Geschriebenseins*).

⁸¹ Como afirma J. C. Rodríguez, la particularidad de la obra no se puede entender sin su «radical historicidad» (1974: 12).

Por su parte, Horváth (2018: 617) destaca en este punto el distanciamiento que Szondi estaba tomando con respecto al materialismo histórico más ortodoxo, y que, en nuestra opinión, es una de las características más propias de su obra. No obstante, esto tampoco puede interpretarse como una ruptura con el marxismo o con el materialismo, sino como una postura crítica frente a los excesos de ciertas lecturas (v. Schnell, 2008: 108), las cuales parecían olvidar el texto en su afán de colocarlo en la historia.

En general, podríamos decir que el autor trataba de defender la legitimidad de una perspectiva histórica más desarrollada (*historischen Blickwinkels*), gracias también a los teóricos marxistas (v. Bollack, 1990: 381). El propio Szondi, en sus lecciones sobre el drama burgués del siglo XVIII, dejaba clara esta postura al defender la idea de que «no se puede practicar la sociología de la literatura de manera acrítica sin reflexionar sobre la condición de sus posibilidades cognitivas» (1973c: 33).

Por otro lado, también es cierto que el autor no pretende afirmar que la ordenación de obras por periodos y similitudes sea del todo impropio para la filología. A su juicio, en numerosas ocasiones esta práctica presta una gran ayuda para entender la obra en su particularidad. En definitiva, lo que el teórico viene a decir es que ese rasgo individual (*monarchischer Zug*) de toda obra, que en el fondo rechaza la comparación, no puede ser ignorado por la filología (Szondi, 1967: 30).

En su opinión, el uso del propio material es un acto de interpretación, ya que, entre demostración y conocimiento, existe para la comprensión filológica un vínculo muy distinto del que se establece en las ciencias naturales. Esto puede verse con facilidad en las interpretaciones que «se apoyan en las variantes textuales», donde se intenta llegar al sentido de un texto a través de versiones anteriores, y que, por otro lado, no se alejan de la obra particular, en tanto que las diferentes versiones de una obra forman parte de la totalidad de esta: son esa génesis que al finalizar la creación se supera «en sentido hegeliano» (p. 31).

Curiosamente, una tesis muy similar podemos encontrarla en *Lucas de Bohemia*. En concreto, en el capítulo que representa el entierro de Max Estrella. En esta escena, El Marqués le pide a Rubén Darío que le recite unos versos, pero este se niega argumentando que aún no están terminados, que «todavía son un monstruo»; a lo que El Marqués responde con el siguiente parlamento:

los versos deberían publicarse con todo su proceso, desde lo que usted llamó monstruo hasta la manera definitiva. Tendrían entonces un valor como las pruebas de agua fuerte. ¿Pero usted no quiere leérmelos? (Valle-Inclán, 1924: 201).

De un modo muy parecido, en *Die Welt von Gestern (El mundo de ayer)*, Stefan Zweig dice lo siguiente:

lo que yo buscaba eran los manuscritos originales o los borradores de poesías y composiciones, porque el problema del nacimiento de una obra de arte, tanto en sus formas biológicas como en las psicológicas, siempre me ha preocupado más que ninguno. Aquel misterioso segundo de transición en que un verso, una melodía, pasa del mundo invisible, de la visión y la intuición de un genio, al mundo terrenal mediante la fijación gráfica, ¿dónde se podía acechar y comprobar sino en los textos originales de los maestros, logrados a fuerza de lucha o engendrados en estado de éxtasis? No se sabe lo bastante de un artista conociendo sólo su obra terminada, y secundo las palabras de Goethe cuando decía que para entender las grandes creaciones hay que verlas no sólo en su conclusión, sino también observarlas en su génesis (Zweig, 1942: 212).

Estas palabras no solo demuestran que la tesis de Szondi se encontraba prefigurada ya en sus antecesores,⁸² sino también reafirman la evidencia de que su pensamiento se mantuvo siempre unido —aunque, como hemos visto, desde una postura crítica— a ese círculo de pensadores que se puede reunir bajo el nombre de lo que él mismo denominó «época de Goethe».

De todos modos, el autor argumenta que la complejidad del conocimiento filológico, que entre otros busca la comprensión en los orígenes del proceso creativo, se puede comprobar también en otro de los poemas de Hölderlin (*Patmos*), en el que, en una versión posterior a la publicada originalmente, se cambia el verso «exhalando aromas de mil cimas» (*Mit tausend Gipfeln duftend*), por «exhalando aromas de mil mesas» (*Von tausend Tischen duften*). Este cambio muestra el indicio que el investigador puede seguir para conocer lo que posiblemente «en el lenguaje metafórico de Hölderlin se convirtió en una constante», es decir, la utilización de «mesas» por «cimas». Sin embargo, el teórico no defiende que este sea un método exacto como el de las ciencias naturales, pues solo

⁸² En realidad, esta idea de Szondi también estaba siendo desarrollada con algunas diferencias por la llamada crítica genética.

indica que a partir de estos materiales el intérprete puede llegar a un conocimiento que parta de lo fáctico para llegar a la interpretación, y no como en la matemática, donde la interpretación conduce a los hechos (Szondi, 1967: 32).

De un modo similar, en este trabajo se destaca la variante que en otra versión aparece en uno de los poemas más conocidos de Hölderlin, cuyos primeros versos rezan: «Como cuando en día de fiesta, a ver el campo / va un labrador, por la mañana» (*Wie wenn Feiertage, das Feld zu sehn, / Ein Landmann geht, des Morgen*). A juicio de Szondi, dicha variante, que se encuentra en un borrador en prosa, sustituye la palabra *Morgen* (mañana) por *Abends* (noche); algo que demostraría que «la sustitución de una palabra por otra» no puede probar sin más que en la versión definitiva el término «mañana» venga a significar «noche»; sino que, por el contrario, esto nos advierte de que la prueba material nos puede servir para llegar al conocimiento del objeto, pero nunca o casi nunca demuestra por sí sola una evidencia (p. 33).

Para el teórico, la relación mutua entre lo fáctico y la interpretación que se establece en el acto de comprensión textual representa una de las maneras en las que actúa el círculo hermenéutico. De otra forma, quienes intentan negar «que un hecho solo puede ayudar a la interpretación de forma parcial», en tanto que él mismo está sometido a una interpretación (al menos en el caso literario), traicionan o menoscaban la complejidad del círculo hermenéutico y se postulan a favor de una linealidad de la comprensión que, erróneamente, nos lleva de los hechos al conocimiento (ibid.).

No obstante, Riechers (2020: 104) opina que este círculo szondiano no conduce a la comprensión perfecta o ideal entre los interlocutores (entre texto y lector). A su juicio, aunque en este caso el lector vuelve al texto con el «conocimiento en su equipaje» (*im Gepäck*), el significado del texto no está asegurado por dicho conocimiento, sino que el conocimiento es «sacudido repetidamente» por el conocimiento en la confrontación con el texto. Para Riechers (2020: 106), el conocimiento en Szondi se utiliza como un «término dialéctico» que abarca un proceso de conocimiento y no conocimiento (*von Wissen und Nichtwis*); es decir, ese necesario «retorno» dialéctico al conocimiento que el teórico llevó continuamente a la práctica en su propia obra, tal y como hemos visto en los capítulos anteriores.

En este sentido, el romanista y profesor de Szondi, Theophil Spoerr, ya mantenía una tesis muy similar a la de su discípulo al sostener que:

The interpreter has no other means of knowing a work than creating it anew [ré-création].” This emphasizes an idea of hermeneutics that feels obliged to the model of repetition. The ascetic process of reading continues because the reader constantly returns to what he or she has come to know and expands its boundaries (cit. por König, 2007: 169).

Asimismo, Peter D. Juhl comenta que:

Knowing what a literary work means, understanding it, is having a certain experience; without such a concrete experience the kind of understanding Szondi has in mind would be impossible. Thus knowledge of a literary work is not, once acquired, a permanent possession; in order to have it, we must constantly reacquire it, we must continually reenact the experience in which it consists, namely the concrete process of "Erkennen und Verstehen" (Juhl, 1975: 383).

Con toda certeza, estos serían los motivos por el que, a juicio de Szondi, en el campo de la filología, los hechos deberían tener valor orientativo antes que demostrativo, lo que no significaría «tomar partido a favor de un relativismo interpretativo» y acientífico, pues, por el contrario, la arbitrariedad tiende a aparecer cuando a los hechos se les da un «valor probatorio» que nunca tuvieron (Szondi, 1967: 34).

Por su parte, Joshua Robert Gold (2007: 104) escribe que en este caso no se trata de dejar a un lado los hechos, sino de que el intérprete emprenda una tarea de diálogo continuo con estos. Recapitulando, podríamos decir, siguiendo a Berman (2007: 127) que, contra la negación conservadora, Szondi insiste en los hechos y el material histórico, del mismo modo que, frente a los positivistas, se decanta por «la reconstrucción hermenéutica».

Por otra parte, Szondi se muestra conocedor de que este método, como ocurría también en el de las variantes textuales, se enfrenta a un problema a la hora de indicar qué hechos son los que pueden demostrar en rigor el paralelismo de los pasajes. En este punto, el autor nos remite a otra cita de Schleiermacher:

si se establece la regla de no explicar una palabra en el mismo contexto una vez de manera distinta a otra, porque no es probable que el escritor la haya usado de manera distinta una de las veces, entonces esta regla puede valer solo en la medida en que también la frase, en la que se encuentra en otra ocasión, puede ser justamente

entendida como [siendo] todavía parte de un mismo contexto. Pues, en algunas circunstancias, otros significados pueden darse también con igual derecho en un nuevo párrafo como en una obra completamente distinta (Schleiermacher, 1864: 89-91)

Sin embargo, Schleiermacher no parece dar una respuesta efectiva relacionada con la hermenéutica, sino que su enfoque traslada el problema al campo de la retórica. Esto se debe a que Schleiermacher confía la veracidad del método de los pasajes paralelos al supuesto dictamen retórico, según el cual una palabra debe tener el mismo significado en un mismo contexto. Según Szondi, este caso no puede tener valencia porque, del mismo modo que en los supuestos anteriores, la respuesta de si el escritor ha sido o no fiel a las reglas de la retórica estará siempre supeditada a la conjetura, y más aún en una época en la que «la retórica ha perdido parte de su preponderancia» (Szondi, 1967: 36).

El teórico parece dejar claro con esto que la filología solo puede instituirse en ciencia cuando precisamente abandone las premisas del cientificismo ahistórico. O dicho de otro modo, cuando se atenga a los hechos como indicios de un posible camino hacia la interpretación, y no como prueba irrefutable de un conocimiento en el que las cosas (y especialmente en el hermetismo de buena parte de la poesía moderna) siempre pueden ser de otra manera, pues «el saber filológico es un conocimiento que se perpetúa» (*philologisches Wissen sei perpetuierte Erkenntnis*) (p. 37).

5.2 El estilo de los himnos tardíos

La obra tardía de Hölderlin se suele asociar con los llamados «himnos en ritmo libre» que representan poemas como *Patmos*, *El Único* o *Fiesta de la paz*. Sin embargo, Szondi cuestiona el hecho de que se englobe a estos poemas dentro de la obra tardía de un autor que, en la época de su composición, apenas contaba con treinta años; además de que en ese mismo tiempo el poeta también compuso otros géneros como odas y elegías. En su opinión, en primer lugar se debe tener en cuenta que, aunque Hölderlin escribiera en esa época otro tipo de poemas, en «el tiempo interno de su obra» los himnos se sitúan en una época diferente. Ya el primero de los himnos de corte pindárico, *Como cuando un día de fiesta...*, se «vio como una total novedad en la obra del poeta»; por el contrario, las odas y elegías se entienden «como creaciones comunes» a lo largo de toda su producción. Y además, Hölderlin no solo introduce, a partir de 1800, esta nueva estrofa, sino que

«trasforma en poemas más largos algunas de sus odas anteriores», las cuales contaban normalmente solo con una o dos estrofas. Y precisamente son estos cambios «los que demuestran el avance del poeta» hacia la forma de los himnos dentro de las composiciones que precedieron a los años de la locura, al tiempo que dejan entrever que los himnos no solo surgieron «a partir de la forma métrica de las odas», sino que las odas y las elegías tendían ya hacia la forma de los himnos (Szondi, 1967: 45-46).

En la oda titulada *Lebenslauf* (*Curso de la vida*), que más tarde se convertirá en la primera de las cuatro estrofas de un poema más largo del mismo título, se puede leer:

Hoch auf strebte mein Geist, aber die Liebe zog
Schön ihn nieder; das Leid beugt ihn gewaltiger;
So durchlauf ich des Lebens
Bogen und kehr, woher ich kam
(p. 214).⁸³

A juicio de Szondi, aquello que distingue a la segunda versión de la citada en este caso ejemplifica buena parte de lo que caracteriza a los himnos de la última época. En la segunda versión, el tono se torna más personal, pero «también más impersonal», en tanto que, si en los versos anteriores el poeta habla en primera persona: «mi espíritu» (*mein Geist*) al que el amor refrenó y la pena ha doblegado...; en la segunda versión en forma de himno, que es la que se encuentra generalmente, se dice:

Grössers wolltest auch du, aber die Liebe zwingt
All uns nieder, das Leid beuget gewaltiger,
Doch es kehret umsonst nicht
Unser Bogen, woher er kommt!
(Hölderlin, 1826: 86)⁸⁴

El teórico (1967: 48) entiende que en esta versión el estilo individual pasa a una forma impersonal, y el verso que antes hablaba de un espíritu al que «el amor abate», se transforma ahora en la forma general: «el amor a todos nos abate» (*die Liebe swing All*

⁸³ «Hacia lo alto mi espíritu tendía, pero el amor / lo refrenó; más poderosa lo doblega la pena; / así recorro de la vida / el arco y retorno allí, donde partí» (p. 47).

⁸⁴ «Algo grande querías también tú, pero el amor a todos / nos abate, más poderosa doblega la pena, / pero no en vano retorna / nuestro arco allí, de donde parte» (p. 48).

uns nieder). Desde su punto de vista, este «carácter gnómico y oracular», que de forma evidente está influenciado por los himnos de Píndaro, se refleja con mayor fuerza aún en el segundo verso, donde se omite el pronombre personal, y en lugar de «más poderosa lo doblega la pena» (*das Leid beugt ihn gewaltiger*), en la última versión aparece: «más poderosa doblega la pena» (*das Leid beuget gewaltiger*).

Con estas breves anotaciones parece quedar claro que la definición de los himnos como poesía tardía no cae en contradicciones, pues las objeciones que a esta tesis podrían hacerse solo pueden ser invalidadas recurriendo al análisis anterior, es decir, señalando la particularidad estilística que muestran los himnos, la cual destaca una diferencia fundamental tanto con la obra de juventud como con los llamados poemas de la locura. Según el teórico, los himnos de Hölderlin reflejan una mezcla paradójica entre el impulso extremo y la timidez, entre la fuerza y la debilidad; una paradoja que, sin embargo, es propia de «los artistas que no han querido llevar su obra a esa conocida madurez serena» y que, saliéndose en cierta medida de lo habitual, «intentan saltar por encima de su propio trabajo y de su época». No obstante, todo esto solo suele ser comprendido varias generaciones después, como ocurrió con «los últimos cuartetos de Beethoven o con las obras tardías de Cézanne», y por supuesto con los himnos de Hölderlin (*ibid.*).

En este caso, el poeta está solo con su obra y se enfrenta a sí mismo, a su propia duda, en la medida en que el artista ya no ve la armonía como una meta, pero tampoco es necesario alejarse de ella. Para ejemplificar esto, el teórico recurre al himno de Hölderlin titulado *El Único* (*Der Einzige*) donde se dice:

Es hanget aber an Einem
Die Liebe. Diesesmal
Ist mir vom eigenen Herzen
Zu sehr gegangen der Gesang,
Gut will ich aber machen
Den Fehl, mit nachstem
Wenn ich noch andete singe.
Nie treff ich, wie ich wiinsche,
Das Mass (cit. por Szondi, p. 49)⁸⁵

⁸⁵ «Pero mi amor pertenece al Único. / Esta vez el canto / brotó demasiado del corazón. / Repararé enseguida la falta, / cantando a otros dioses. / Jamás doy con la medida justa» (p. 49).

Quizás a partir de este último verso se pueda intuir mejor la forma en que se entremezclan fuerza y debilidad, seguridad y duda, impulso y desesperación, una mirada hacia el interior, pero también hacia lo general, combinaciones que solo aparecen en esta época tardía de Hölderlin y que, como lo entiende Szondi, «pueden solventar las dudas sobre la caracterización de los himnos como obra tardía», al tiempo que nos introducen en ciertos aspectos que se detallarán a continuación (ibid.).

5.2.1 *Como cuando un día de fiesta...*

En el himno citado anteriormente, *Como cuando un día de fiesta...*, se puede comprobar esa interrelación poco común que aparece en la obra tardía de Hölderlin, ya que no solo se habla del creador poético, pues al mismo tiempo «se retoma un tono general relacionado con la naturaleza y el mito». Según la interpretación de Szondi, en la ya citada *Carta a Böhlendorff*, Hölderlin habla a propósito del motivo del relámpago y dice de este: «entre todo lo que puedo ver de dios, este signo ha llegado a ser lo que prefiero» (Hölderlin, 1976: 127). Para el teórico, este motivo es el que relaciona «metafóricamente la creación poética y el nacimiento de Dionisos», quien, según *Las Bacantes* de Eurípides, había nacido de Semele fecundada por el fuego de la tormenta. De todos modos, la metáfora se encuentra ya esbozada en la primera estrofa del poema, en la que dicho motivo «se presenta de forma oculta», siguiendo con ello el tono ingenuo de la conocida teoría del cambio de tonos (Szondi, 1967: 50).

Wie wenn am Feiertage das Feld zu sehn
Ein Landmann geht, des Morgens, wenn
Aus heisser Nacht die kühlenden Blitze fielen
Die ganze Zeit und fern noch ténet der Donner,
In sein Gestade wieder tritt der Strom,
Und frisch der Boden griint
Und von des Himmels erfreuendem Regen
Der Weinstock trauft und glänzend.

In stiller Sonne stehn die Bäume des Haines:

Cuando Hölderlin habla de aquellos que están «bajo un tiempo propicio» (*unter günstiger Witterung*), el poeta se está refiriendo a sus homólogos. Según Szondi, esta interpretación se ampara en una versión en prosa en la que se dice literalmente: «So stehen jezt unter günstiger Witterung die Dichter», es decir, «así están bajo un tiempo propicio los poetas» (cit. por Szondi, p. 51). Sin embargo, dicha interpretación puede alterarse si se da por hecho que, como afirma Heidegger (1944: 58), la imagen del poeta se corresponde con la del labrador.

Esta idea de Heidegger es cuestionada ampliamente por Szondi, para quien tal correspondencia no se produce entre la paz sosegada del labrador y el momento favorable de los poetas, sino que confluye entre la palabra poética y la vid, esto es, entre la creación lírica y el nacimiento de Dionisos. En su opinión, los poetas no se encuentran resguardados, como sugería Heidegger, sino que, tal y como demuestra un verso posterior, están «con la cabeza desnuda bajo las tormentas» (Hölderlin, 1826: 333), del mismo modo que la viña de los primeros versos.

En la siguiente estrofa, el motivo de la tormenta se trasforma y «aparece unido a las tempestades de la historia» (guerras revolucionarias y de coalición del siglo XVIII), en las que el poeta ve algo más que una lucha entre humanos. Esto puede explicarse porque, como se puede ver en otros poemas, Hölderlin esperaba que de esas luchas surgiera, además de un cambio social, una nueva relación entre lo humano y lo divino, «un despertar del adormecimiento de esa noche que es la noche del aislamiento y la lejanía de los dioses» (Szondi, 1967: 52).

La tempestad cae sobre los poetas, y a través de ella el dios les revela el secreto de la creación, del mismo modo en que Dioniso fue engendrado por Zeus y Semele, y de la misma forma en que el cielo y la tierra hacen crecer la vid; pues en la quinta estrofa el poeta hace alusión a este motivo cuando dice: «Su espíritu sopla / en el Canto nacido del sol del día / y de la tierra entibiada» (Hölderlin, 1826: 331).

⁸⁶ «Como cuando en día de fiesta, a ver el campo / un labrador va, por la mañana, cuando, / de la cálida noche refrescantes relámpagos han caído / sin cesar, y a los lejos suena aún el trueno, / entra el río de nuevo en sus márgenes, / y fresco el suelo verdea, / y de la regocijante lluvia del cielo / la viña gotea y brillando / en el sereno sol se alzan los árboles del bosque: / así están ellos bajo un tiempo propicio [...]» (p. 50). Como en el caso de *Fiesta de la paz*, también tomamos la versión original del poema del apéndice de la traducción en español de la obra de Szondi.

En este caso, Szondi (1967: 53) entiende que, cuando el mito de Semele se compara con el surgimiento del poema, con la «génesis poética», también se podría estar aludiendo a la cuestión de si el mismo poeta sería capaz de soportar ese fuego divino, algo que no sería demasiado extraño para el mismo Hölderlin, cuyos últimos cuarenta años de vida «también fueron arrasados por esa luz divina» que no pudo soportar.

Sin embargo, el autor también incide en que en el poema hay varios atisbos de esperanza; por una parte, en tanto que Hölderlin, al comparar al poeta con Semele, evita toda expresión relacionada con la muerte; y por otra parte, en la medida en que los últimos versos reflejan una especie de salvación cuando dicen:

Und daher trinken himmlisches Feuer jetzt
Die Erdensöhne ohne Gefahr.
Doch uns gebührt es, unter Gottes Gewittern,
Ihr Dichter! mit entblösstem Haupte zu stehen,
Des Vaters Strahl, ihn selbst, mit eigner Hand
Zu fassen und dem Volk ins Lied
Gehüllt die himmlische Gabe zu reichen.
Denn sind nur reinen Herzens,
Wie Kinder, wir, sind schuldlos unsere Hände,
Des Vaters Stral, der reine versengt es nicht
Und tieferschüttert, eines Gottes Leiden des Stärkeren
Mitleidend, bleibt in dem hochherstürzenden Stürmen
Des Gottes, wenn er nahet, das Herz doch fest
(p. 216).⁸⁷

Con todo, el teórico deja claro que esta última estrofa cerraba el poema en la primera edición publicada en 1910, es decir, ciento diez años después de su composición; pero no así en la edición de las obras completas de Hölderlin publicada por Zinkernagel en 1922, en la que, como se puede comprobar en las ediciones recientes,⁸⁸ se añaden siete

⁸⁷ «Y por ello beben ahora el fuego celeste / los hijos de la tierra sin peligro. / Pero a nosotros nos corresponde, / bajo la tormenta de Dios, / ¡oh poetas! estar con la cabeza descubierta, / y el mismo rayo del padre con la propia mano / asir y al pueblo en el canto / protegido entregar el don celeste. / Pues si somos de corazón puro, / como niños e inocentes nuestras manos, / el rayo del padre, puro, no lo abrasa, / y profundamente conmovido, el padecer del más fuerte / compadeciendo, ante el arrebato que se precipita de lo alto, / del dios, cuando se acerca, permanece firme, sin embargo, el corazón» (p. 54).

⁸⁸ Por ejemplo, en la edición bilingüe de los poemas de Hölderlin con traducción de Gil Bera publicado por Penguin (2018).

versos y lo que parece ser el comienzo de otro más (p. 54). Lo que Szondi pretende argumentar con esto es que esta edición abre una nueva puerta interpretativa frente a la de Martin Heidegger, quien, a pesar de que en un momento reconoce que el poema está inacabado, más tarde sugiere que «toda incompletitud es únicamente la consecuencia de la sobre abundancia que fluye desde el inicio más íntimo del poema y que exige un final concluyente y vinculante» (1944: 83).

El añadido de la versión actual muestra los siguientes versos después de la última estrofa:

Doch weh mir! Wenn von

Weh mir!

Und sag ich gleich,

Ich sei genaht, die Himmlischen zu schauen,
Sie selbst, sie werfen mich tief unter die Lebenden

Den falschen Priester, ins Dunkel, dass ich
Das warnende Lied den Gelehrigen singe.

Dort

(cit. por Szondi, 1967: 57).⁸⁹

A diferencia de Heidegger, el teórico plantea que estos últimos versos no solo disuelven ese final concluyente, sino que asimismo dejan entrever que la esperanza señalada en la estrofa precedente cae de un golpe y deja paso a un desaliento que se puede comprobar con cierta claridad en la versión en prosa. No obstante, Szondi plantea que no es lícito completar el significado de esos versos finales con la ayuda exclusiva del esbozo en prosa, si bien es cierto que puede ayudarnos a formular una hipótesis (pp. 56-58).

En concreto, el fragmento en prosa citado dice así:

⁸⁹ «¡Pero ay de mí! si de /Ay de mí / Y aunque diga, / que me he acercado, a mirar a los celestiales, / y ellos mismos me arrojaron a lo profundo entre los vivientes, /cual falso sacerdote, hacia la oscuridad, para que / entone a los que quieran aprender el canto de advertencia. / Allí» (p. 57).

Pues si somos de corazón puro, si somos inocentes como niños o están purificadas de sacrilegio nuestras manos, entonces no mata, no consume lo divino y el hondo corazón, profundamente conmovido, permanece, sin embargo, firme, compadeciendo el padecer de la vida, el furor divino de la naturaleza y sus delicias, que el pensamiento no conoce. Pero si el corazón me sangra de una herida por mí mismo causada, y la paz está profundamente perdida, y el humilde contento, y el desasosiego, y la carencia me empuja a la abundancia de la mesa de los dioses, si alrededor mío

y aunque diga que me he acercado para mirar a los celestiales, ellos mismos me arrojan / a lo profundo entre los mortales todos, / cual falso sacerdote, para que desde las noches, / el temeroso canto de advertencia / a los no experimentados entone.

(cit. por Szondi, pp. 58-59).

Como se puede ver, en el final de la primera estrofa se aventura ya el infortunio que se hace explícito en los últimos versos. Aquello que lleva a sucumbir al poeta aparece cuando la carencia lo «empuja a la abundancia de la mesa de los dioses» (*mich treibt zum Überflusse des Götterisches*). Ahora bien, ¿qué quiere decir esto? La respuesta del teórico nos remite a un pasaje de la carta a Böhlendorff en el que se puede leer lo siguiente:

En otro tiempo podía lanzar gritos de júbilo por una nueva verdad, una vista mejor de aquello que está encima y alrededor de nosotros; ahora temo que al final me ocurra como al antiguo Tántalo, a quien de los dioses le aconteció más de lo que él pudo soportar (Hölderlin, 1922: 127).

Sin embargo, si bien este fragmento nos puede dar una pista del camino que conduce al significado de los versos, no debería, como han mostrado los fragmentos anteriores, convertirse en evidencia concluyente. La idea de Szondi es que ambos escritos se encuentran en contextos muy diferentes. En su opinión, la epístola no se refiere con ello a ninguna falta, sino a esa «abundancia que aniquila» y que llevaría a Hölderlin, después de su viaje al sur de Francia, hasta la locura; mientras que, por otra parte, los versos parecen aludir a esa mesa de los dioses como un signo de algo divino (¿tal vez la inspiración?) que debería buscarse sin motivo y no como auxilio de las propias carencias. Esto se demuestra de algún modo «cuando Hölderlin habla de una herida por sí mismo

causada» (*selbgeschlagener Wunde*) que lleva al poeta ante la mesa de los dioses, y cuyo resultado final —causado por buscar lo divino para remediar su falta y no desinteresadamente— lo acaba convirtiendo en un «falso sacerdote» (Szondi, 1967: 63-64).

De todos modos, la cuestión de si el esbozo en prosa y los últimos versos tienen una relación directa aún no ha quedado concluida. Según las palabras de Szondi, en el manuscrito original de Hölderlin se puede encontrar, justo después de la última palabra de los fragmentarios versos finales, después de ese enigmático «Allí» (*Dort*), el esbozo de un poema que se titulará *Mitad de la vida* y que en su versión final reza así:

Mit gelben Birnen hänget
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen
(p. 216).⁹⁰

El esbozo de este poema se «encontraba en el manuscrito» rodeando uno de los versos finales de *Como cuando un día de fiesta...* concretamente alrededor de «Weh mir!» (Ay de mí), de cuyo significado «parece salir el primer verso» de la segunda estrofa de *Mitad de la vida*, que también comienza con «Weh mir...» (p. 68).

⁹⁰ «Con peras amarillas / y colmado de rosas silvestres / pende la tierra sobre el lago, / vosotros, dulces cisnes, / ebrios de besos / hundís la cabeza / en el agua de divina sobriedad. / Ay de mí, ¿de dónde saco si / es invierno, las flores, y de dónde / el brillo del sol, / y la sombra de la tierra? / Están los muros / sin habla y fríos, en el viento / chirrían las veletas» (p.70).

Asimismo, la aparente irresolución que puede presentar el poema en sus últimos versos fragmentarios, y que Hölderlin no quiso copiar de la versión en prosa, engarza directamente con esa segunda estrofa de *Mitad de la vida* en la que de algún modo «se explica por qué el himno no pudo ser acabado». Al final del poema se puede comprobar «que algo drástico ha cambiado en Hölderlin», es decir, que en cierta manera su relación con lo divino ha dejado de existir, por lo que el final del himno no parecía tener ya sentido para el poeta (p. 71).

En la versión que se encuentra en el manuscrito, y que está a medio camino entre el himno y *Mitad de la vida*, se aprecia con más claridad esta ruptura:

Wo nehm ich, wenn es Winter ist
die Blumen, dass ich Kränze den Himmlischen
winde?
Dann wird es seyn, als wüsst ich nimmer von Göttlichen,
denn (1) wenn (2) von mir sei gewichen des lebens Geist;
Wenn ich den Himmlischen die Liebeszeichen
die Blumen im (nakten) kahlen Felde suche
u. dich nicht finde.
(p. 69).⁹¹

El teórico llega a la conclusión de que los versos aquí citados muestran un cierto desencanto que probablemente llevó al poeta a dejar el himno inconcluso. Según esto, se podría conjeturar que en ese momento de la creación «se ha terminado la esperanza del posible encuentro entre el artista y los dioses». Por otra parte, el verso que en el borrador dice: «¿De dónde saco, si es invierno, / las flores, para tejer guirnalda a los celestiales?», elimina en la versión final todo rastro de lo divino, y como hemos visto más arriba dice: «Ay de mí, ¿de dónde saco si / es invierno, las flores, y de dónde / el brillo del sol, / y la sombra de la tierra?» De este modo, la interpretación de Szondi acaba determinado que la esfera de lo divino queda aquí reducida exclusivamente a la naturaleza de los primeros versos, en los que los dioses ya no parecen dar respuesta al poeta, lo que tal vez pueda explicar el porqué del final inconcluso del himno (p. 73).

⁹¹ «¿De dónde saco, si es invierno, / las flores, para tejer guirnalda a los celestiales? / Entonces será como si nunca hubiera sabido de lo divino, / pues (1) si (2) de mí se ha retirado la vida del espíritu; / si los signos de amor para los celestiales, / las flores, en el campo estéril [desnudo] busco, / y no te encuentro» (p. 72).

Por su parte, William Arctander O'Brien (1979: 572) tiene una concepción distinta. A su juicio, mientras que Heidegger cerraba el texto de Hölderlin con esa «completitud», Szondi trata de conformar un significado partiendo del material de otro texto. Para el citado autor, ambos reaccionan a la interrupción del poema como una «erupción de incomprendibilidad» que requiere ser suprimida. No obstante, como hemos visto, Szondi plantea solo la posibilidad del conocimiento del final inconcluso, pero no afirma que dicha interrupción deba ser aclarada como lo entiende O'Brien, sino que, a nuestro juicio, intenta dar un punto de vista más amplio y menos concluyente e imparcial del que había dado Heidegger.

También José Luis Villacañas (1997: 183) defiende que tanto la interpretación de Heidegger como la de Szondi se alejan del significado real del poema. Con respecto a Heidegger, el autor señala que la defensa del carácter concluso del poema, es decir, de aquella cierta omisión de los versos finales, tiene que ver con el anhelo de Heidegger «de aquellos poetas míticos» que, con carácter mesiánico, se alzaban como voz de un pueblo.⁹² Tampoco Villacañas oculta que en Hölderlin se pueda encontrar una voluntad nacionalista, pero —en su opinión— esto no puede ser excusa para que Heidegger haya querido desentenderse del verdadero final de *Como cuando un día de fiesta...*

No obstante, ya Theodor Adorno (1974: 438) intentó desmentir esta vieja tesis que relaciona a Hölderlin con el nacionalismo. A su modo de ver, Hölderlin canta su amor por lo extraño, por lo lejano, un amor que «Heidegger pretende disimular» alegando que, al amar lo lejano, el poeta «ama también a la tierra madre» de donde supuestamente nacería la tierra extraña.⁹³

Con todo, para Villacañas (1987: 183), el error inexcusable de Heidegger reside en no haber tenido en cuenta la historia del drama inconcluso de Hölderlin *La muerte de Empédocles*,⁹⁴ en el que, en cierto modo, se encontrarían las razones por las que el poeta

⁹² Lacoue-Labarthe (2002: 80) explica detenidamente que «en el comentario de Hölderlin, toda la problemática reside [para Heidegger] en el hecho de saber si los alemanes son capaces o no de entrar en la historia, y de iniciar una historia: de convertirse en alemanes; como los griegos, con el valor inaudito que atestigua la tragedia, se convirtieron en griegos. Como consecuencia evidente, el poeta es definido como un héroe, en el sentido que se le aplica a este término en el S74 de *Ser y tiempo*, cuando se dice que el *Dasein* (el pueblo) debe elegir sus héroes de la tradición».

⁹³ Asimismo, Adorno señala de forma más explícita, y con cierta ironía, que, para Heidegger, «el Hölderlin exiliado, que en la misma carta a Böhlendorff expresa el deseo de marcharse a Tahití, se convierte en un alemán digno de confianza que vive en el extranjero» (1974: 439).

⁹⁴ En este mismo sentido, Barrios afirma que «el pensar poetizante hölderliniano tiene mucho más que decirnos al respecto de lo que Heidegger cree, y desde mucho antes de lo que este filósofo permite con su limitarse al Hölderlin de los himnos tardíos» (2001: 70).

dejó inacabada dicha obra. Desde su punto de vista, en *Empédocles* se muestra la tragedia del poeta moderno que ha renunciado a guiar mediante su voz —como un falso sacerdote— a una comunidad, y que ahora, arrepentido, se recluye:

El noble poeta, que sabe que jamás debió divinizarse e instituirse en poder, maldice su intento mesiánico y sólo en su autoinmolación paga su culpa. Mas en la hora postrera el poeta no tiene ninguna palabra para la comunidad: ni de orgullo, ni de bondad, ni de pasado, ni de futuro. Cualquier otra palabra sería insistir en su blasfema deificación (Villacañas, 1997: 180).

Para este autor, Heidegger muestra por tanto una cierta ingenuidad al aferrarse a esa imagen del poeta como elemento mesiánico que, sin embargo, tanto en *Empédocles* como en *Como cuando un día de fiesta...* queda destruido. A pesar de todo, Villacañas (1997: 182) sí coincide con Szondi al ver en el poema una alternancia entre fuerza y debilidad, seguridad y duda, audacia y humildad, etc., que, a su juicio, Heidegger no puede aceptar por varios motivos. Por una parte, porque, como se ha señalado, esta dualidad rompe con la personificación fuerte del poeta; y por otra, en tanto que, en esos versos finales, se hace una trasposición de la primera persona del plural, de ese «nosotros», a un «yo» cargado de dudas y, sobre todo, de culpa. Estas características serían incompatibles con el héroe carismático —voz de un «nosotros» frente a un «ellos»— que, en cierta manera, y como deja entrever Villacañas (1997: 178), Heidegger probablemente quiso ver en aquel pintor frustrado que intuyó en el lenguaje su cara más perversa y esa fuerza destructiva de la que el mismo Empédocles había huido.

En el caso de Szondi, la crítica de Villacañas es menos precisa. En su opinión, (1997: 183) la interpretación del teórico alude a la locura de Hölderlin como posible explicación de los fragmentarios versos finales. Sin embargo, como se ha visto, Szondi no enfoca su lectura exclusivamente en la posible locura incipiente del poeta. Es cierto que el teórico deja entrever que ese fuego destructor podía aludir a las circunstancias que Hölderlin viviría años después, pero su interpretación no se detiene aquí. Como hemos visto, los versos finales explican de algún modo la posible «ruptura del poeta con los dioses», motivo por el cual el poema podía haber quedado inconcluso.

No obstante, Villacañas infiere que, si bien es cierto que hay una relación entre los versos finales de *Como cuando un día de Fiesta...* y *Mitad de la vida*, no es tanto porque explica la ruptura con lo divino, «sino por la imposibilidad de que el lenguaje

poético siga produciendo belleza desde la institución del poeta occidental» (1997: 184). Para el citado autor, el poema queda inconcluso en tanto que, como en *Empédocles*, el lenguaje deviene en ese falso sacerdocio del que habría que alejarse, y por este motivo los versos finales aparecen como un balbuceo, como la impotencia de no poder expresar lo que se quiere. En palabras de Lacoue-Labarthe: «contrariamente a lo que Heidegger quiere creer, en el caso de Hölderlin el nombre ya no nombra. Evoca, o mejor, señala la posibilidad perdida o fracasada de nombrar» (2002: 68).

Por otra parte, Villacañas acierta (1997: 187) al destacar que Szondi no intuye la relación directa entre *Empédocles* y los himnos⁹⁵. Sin embargo, esto no impide al teórico ver de forma correcta, o al menos de una forma muy parecida a Villacañas, el porqué del final inconcluso del poema. Como se vio, para Szondi, los versos finales representan de algún modo esa ruptura entre antigüedad clásica y modernidad, que se puede entrever en la expulsión de la esfera de lo divino que impide a Hölderlin terminar el poema. Si, para Villacañas, los citados versos aluden a la fractura de la totalidad que se exterioriza en el balbuceo del poeta, para Szondi esa ruptura aparece del mismo modo, pero en relación con la fuga inesperada de la esfera de lo divino.

Quizá, las diferencias entre ambas interpretaciones residen en la esencia de la misma poesía de Hölderlin, la cual, como la filosofía de sus compañeros de Tübingen (Hegel y Schelling), se construye a través de ese movimiento dialéctico (Lukács, 1964: 231) en el que aquello que en un primer lugar es aceptado, más tarde es negado y conciliado para después volverse a negar. Es decir, que la presencia de los dioses en Hölderlin es aceptada pero también negada (Badiou, 1989: 35), o por decirlo en palabras de Blanchot: «la obra expresa los dioses, pero como inexpresables, es presencia de la ausencia de los dioses» (1955: 206).

5.2.2 Sobre el himno *Fiesta de la paz*⁹⁶

En este apartado indagaremos sobre la interpretación del himno de Hölderlin titulado *Friedensfeier* (*Fiesta de la paz*), en la que Szondi, de un modo más extenso que en *Sobre el conocimiento filológico*, vuelve a poner en práctica su hermenéutica crítica

⁹⁵ El carácter precursor en *Empédocles* de lo que después se desarrollará en los himnos también ha sido señalado por Lacoue-Labarthe (1986: 46).

⁹⁶ Como en los casos anteriores, todos los fragmentos del poema titulado *Fiesta de la paz* están tomados de la de la versión original que aparece en el apéndice de la versión en español (1992) de la obra de Szondi. Del mismo modo, la traducción que utilizamos es la que se utiliza en esta obra, pues, como ya hemos señalado, las diferentes versiones existentes podrían llevar a equívocos.

para mostrar un punto de vista novedoso sobre el significado o posible significado del poema.

La primera pregunta que el autor se plantea con respecto al himno se refiere a la relación entre el poema y la paz firmada entre Francia y Austria el 9 de febrero de 1801. Ya en un borrador del poema utilizado por Szondi se puede leer:

Versöhnender, der du nimmergeglaubt
Nun da bist, Freundesgestalt mir
Annimmst Unsterblicher, aber wohl
Erkenn ich das Hohe
Das mir die Knie beugt,
Und fast wie ein Blinder muss ich
Dich, himmlischer fragen wozu du mir,
Woher du seiest, seeliger Friede
(cit. por Szondi, 1967: 77).⁹⁷

Del mismo modo, el autor se refiere a la versión definitiva, encontrada en 1954:

[...] Und vor der Türe des Hauses
Sitzt Mutter und Kind,
Und schauet den Frieden
Und wenige scheinen zu sterben,
Es häit ein Ahnen die Seele,
Von goldenn Lichte gesendet
Hält ein Versprechen die Ältesten auf. (cit. por Szondi, p. 120).⁹⁸

Para el teórico, las referencias a la paz que aparecen en estos fragmentos no parecen guardar demasiada semejanza con la realidad histórica, y por este motivo recurre a una carta que Hölderlin envía a su hermana poco después de la citada paz de Lunéville, en la que el poeta dice:

⁹⁷ «Reconciliadora, a la que nadie creía / ahora estás aquí, una figura amiga ante mí / adoptas, inmortal, pero / yo reconozco lo elevado / que doblé mis rodillas, / y casi como un ciego debo / preguntarte, celestial, hacia dónde me llevas, / de dónde eres, ¡bienaventurada paz!» (p. 77).

⁹⁸ «...ante la puerta de la casa / están sentados madre e hijo, / y contemplan la paz / y pocos parecen morir, / un presentimiento sostiene el alma, / enviado por una dorada luz, una promesa retiene a los más ancianos» (p. 78).

Te escribo a ti y a los nuestros en el día en que aquí entre nosotros todo está colmado por la noticia de la paz que acaba de concluirse, y, como tú bien me conoces, no preciso decirte cuál es mi estado de ánimo. Esta mañana, cuando el digno padre de la familia me saludó con la noticia, poco pude decir. Pero el claro azul del cielo y el sol puro sobre los cercanos Alpes eran en ese instante aún más queridos a mis ojos, porque de no ser por ellos, no hubiera sabido dónde dirigirlos en mi alegría. Creo que ahora empezarán a marchar bien las cosas en el mundo (Hölderlin, 1922b: 530).

Szondi (1967: 78) concluye que en estas líneas se hace alusión tanto a la paz entre franceses y austriacos, como a la paz que celebra el poema, aunque aquello que distancia a ambos conceptos todavía sigue siendo infranqueable. Desde su punto de vista, todo esto se puede comprobar con más precisión en otra carta de Hölderlin en la que el poeta le dice a su hermano:

que nuestro tiempo está cerca, que la paz que ahora se está gestando nos brindará aquello que ella y solo ella puede brindarnos; porque brindará muchas cosas que muchos esperan, pero también lo que pocos presienten (Hölderlin 1922b: 522).

Este fragmento ejemplifica que la paz de la que se habla en las cartas, aunque muestra ciertos indicios de estar relacionada con la paz de Lunéville,⁹⁹ se refiere más concretamente a la paz ficcional del poema, pues, a decir de Szondi (1967: 79), cuando el poeta habla de una paz que pocos presienten, «se refiere a una unión en cierta manera mística» que, como veremos, acontece en el himno.

En su análisis, Szondi plantea que el poema se estructura del siguiente modo: una primera parte en la que se exponen los dos temas principales; una segunda, donde se desarrollan dichos temas, y por último, una especie de compilación de los hechos que no se presenta como una repetición final, sino como una manera de «recoger o retirar». Los dos temas principales «versan sobre el mundo mítico de los griegos y la revelación cristiana», representados respectivamente por «el padre», en alusión a las divinidades greco-romanas, y el hijo, que —como es de esperar— designa a la figura de Cristo. Del mismo modo, en la parte final, estos dos mundos, es decir, el oriental y el occidental (hespérico), «se unen en esa fiesta de la paz de la que supuestamente habla Hölderlin» y

⁹⁹ Para una lectura más detallada de las relaciones entre Hölderlin, Napoleón y la Revolución francesa véase Pau (2008) y Bertaux (1969).

que se encuentra en el seno de la madre naturaleza. Lo que el himno celebra en este caso no es solo la paz y la unión entre los dioses, sino también «el final de la historia», o dicho de otro modo, el punto en el que el devenir del mundo confluye y se detiene en una armonía soñada por Hölderlin (p. 80).¹⁰⁰

Según esta interpretación, la primera parte del poema celebra la consecución de una paz real, mientras que la segunda —y he aquí la relación con la parusía de Cristo— se centra en una esperanza, en un porvenir inesperado. En concreto, lo que ocurre es que entre la realidad de la primera parte, que tampoco es una realidad en su estricto sentido, sino dentro «de la lógica del poema», y la irrealidad de la segunda, se llega a una síntesis en la parte final donde todo confluye. Y este «final de la historia» lo ve el poeta en la imagen del trueno:

Denn unermesslich braust, in der Tief verhallend,
Des Donneres Echo, das tausendjährige Wetter,
Zu schlafen, übertönt von Friedenslauten, hinunter (p. 114).¹⁰¹

Siguiendo este hilo conductor de la lectura de Szondi, la tormenta avanza desde oriente hasta occidente, de levante hacia poniente, «de la mañana hacia la noche», e incluso, el autor opina que esta tormenta la había divisado ya Hölderlin en el himno *Como cuando en un día de fiesta...*, escrito en la misma época que *Fiesta de la paz* (p. 81).

En concreto, en los versos que rezan:

Ich harrt und sah es kommen,
Und was ich sah, das Heilige sei mein Wort.
(cit. por Szondi, p. 82).¹⁰²

Ese momento en que «resuena» la tormenta (*Denn unermesslich braust*) es el mismo de la primera estrofa, en el que, como vimos anteriormente, al anochecer, los «huéspedes amantes se han citado» (*Sich liebende Gäste beschieden*). Dicha noche (en

¹⁰⁰ No sería muy difícil comparar aquí las aspiraciones del conservador y a la par revolucionario Hölderlin con las de Francis Fukuyama (1994) y su conocido «fin de la historia». Como apunta Lukács, «es muy característico de la situación histórica de Hölderlin la naturaleza contradictoria revolucionaria y reaccionaria [...]» (1964: 220).

¹⁰¹ «...incommensurable resuena, extinguiéndose en lo profundo, / el eco del trueno, la tempestad milenaria, / y va a hundirse en sueño, acallado por sonidos de paz» (p. 81).

¹⁰² «Yo esperé y lo vi venir / y lo que vi, lo sagrado, que sea mi palabra» (p. 82).

oposición al día) «entra dentro de la metáfora del trueno y la tormenta» como elementos que representan el movimiento de la historia. De este modo, si en la primera estrofa se habla, dentro de una metáfora natural, de ese anochecer que inaugura la fiesta de los dioses, en la última estrofa —que funciona como síntesis— esta misma metáfora «aparece como la noche del tiempo», o sea, como el final del tiempo histórico (p. 83).

Por otro lado, en la parte central del poema «el motivo del tiempo se presenta con una caracterización denominada el sereno dios del tiempo» (*Der stille Gott der Zeit*). Dicho nombre puede entenderse así como un oxímoron, en tanto que «el dios que representa aquí el movimiento de la historia» no mantiene una serenidad habitual, porque este no es otro que Júpiter, «el tonante» (p. 84).

En el himno, el dios que aparece representado en la figura del trueno «se vuelve sereno»:

Denn längst war der zum Herrn der Zeit zu Groß
Und weit aus reichte sein Feld, wann hats ihn aber erschöpfet
Einmal mag aber ein Gott auch Tagewerk erwählen,
Gleich Sterblichen und teilen alles Schicksal
(p.118).¹⁰³

El dios padre ha elegido «una jornada de trabajo» (*Tagewerk*) y se ha convertido en dios del tiempo, es decir, que Júpiter y Saturno se unen para Hölderlin en una única divinidad. Según el trabajo de Szondi, esta es una característica común de los himnos, o sea, no utilizar los nombres tradicionales de los dioses que, por otra parte, suelen aparecer con nombres tomados de la naturaleza. En su opinión, esto podría estar relacionado con la poca estima que el poeta mostraba por las individualidades divinas, a quienes parece que prefería ver de manera «sincrética». La síntesis entre lo antiguo y lo moderno, entre el tiempo y lo eterno, se ajusta a la función dialéctica que, para Hölderlin, no era «menos importante que para Hegel» (p. 86). Asimismo, Adorno, en la obra citada anteriormente,

¹⁰³ «Pues hace ya mucho era para señor del tiempo demasiado grande / y lejos se extendía su campo, ¿mas cuándo pudo este agotarlo? / Pero una vez puede elegir también un dios una jornada de trabajo, / como los mortales y compartir todo destino» (p. 85).

cuyo capítulo sobre Hölderlin está dedicado a Szondi,¹⁰⁴ sostiene que los nombres en Hölderlin se convierten en «alegorías de lo absoluto» (Adorno, 1974: 460).

No obstante, la idea de Szondi se refiere a que este mismo estilo es utilizado por Hölderlin en su representación de la religión cristiana. A su juicio, el dios padre que aparece en la estrofa anterior, y que elige una «jornada de trabajo», se puede entender también dentro del marco del cristianismo, ya que en la segunda parte «el sereno dios del tiempo» deja paso a una esperanza redentora, a una nueva venida de Cristo, que en la parte final se une con el «sereno dios del tiempo» para constituir así la llamada *Fiesta de la paz*:

Der Allversammelnde, wo Himmlische nicht
Im Wunder offenbar, noch ungesehn im Wetter,
Wo aber bei Gesang gastfreundlich untereinander
In Chören gegenwärtig, eine heilige Zahl
Die Seeligen in jeglicher Weise
Beisammen sind, und ihr Geliebtstes auch,
An dem sie hängen, nicht fehlt [...] (p. 120).¹⁰⁵

Esta unión se va anticipando desde la primera parte del himno, donde, como se ha señalado, «la representación de los dioses griegos» aparece rodeada por algunos matices de corte cristiano (p. 89).

La última estrofa de esta parte concluye así:

und es blüht
Rings abendlich der Geist in dieser Stille;
Und rathen muß ich, und wäre silbergrau
Die Loke, o ihr Freunde!

¹⁰⁴ Imanishi (2009: 14) comenta a este respecto que, en la correspondencia entre Szondi y Adorno, se puede comprobar que este último pidió consejo a Szondi sobre la obra tardía de Hölderlin para la redacción de este artículo, y que en esa misma carta Adorno advertía a su amigo que la dedicatoria en la que figuraba su nombre podía traerle problemas en su carrera académica, en concreto, por la dura crítica que, como se ha señalado, Adorno vertía sobre la interpretación de Heidegger. Para una lectura más detallada sobre esta polémica véase Klaus von See (2005).

¹⁰⁵ «el que a todo reúne, donde los celestiales, / no revelados en el milagro, ni invisibles en la tempestad, / sino hospitalarios unos con otros en el canto, / presentes en coros, una multitud divina, / los bienaventurados en todos sus modos, / están reunidos, y su más amado, / al que ellos se inclinan, tampoco falta». (p. 88).

Für Kränze zu sorgen und Mahl, jetzt ewigen Jünglingen ähnlich (pp. 115-116).¹⁰⁶

El teórico entiende que la palabra «adolescentes» (*Jünglingen*) representa con ciertos matices la figura de Cristo y, de algún modo, se puede comparar con el aura que rodea al maestro y a sus apóstoles en el poema *Patmos*. Todo esto explicaría que la exaltación que Hölderlin lleva a cabo, y en la que se incluye tanto a los dioses griegos como a Cristo, está en el fondo provocada —a pesar de la distancia que se señaló al principio— «por la euforia que en el poeta provocó la paz de 1801». Sin embargo, habría que tener en cuenta que «no se puede comprender por completo el himno» mientras no se entienda la tensión que se establece «entre los dos marcos religiosos» y que, en cierta manera, está estrechamente relacionada con lo visto en capítulos anteriores sobre la diferenciación entre antigüedad clásica y modernidad (p. 92).

En este caso también se apunta que una de las diferencias entre las dos concepciones mitológicas, que acabarán unidas en la tercera parte, consiste en que el dios griego aparece por sí solo, pero no así la figura de Cristo, cuya posible aparición solo se lleva a cabo a través de «los ruegos del poeta» (p. 93).

Para Szondi, el pan y el vino que representan en cierta manera a Cristo están relacionados con la mirada nostálgica al pasado; por eso, en su opinión, en el poema titulado *Pan y vino* se puede leer:

Als erschienen zuletzt ein stiller Genius, himmlisch
Tröstend, welcher des Tags Ende verkündet' und schwand,
Ließ zum Zeichen, daß einst er da gewesen und wieder
Käme, der himmlische Chor einige Gaben zurück,
Derer menschlich, wie sonst, wir uns zu freuen vermöchten, (p. 94).¹⁰⁷

¹⁰⁶ «y florece / por doquier al anochecer el espíritu en esta calma / y aconsejar tengo, aún si fueran gris plateado / los cabellos, ¡oh amigos! / que se procuren guirnaldas y también un banquete, / semejantes ahora a adolescentes eternos» (p. 90).

¹⁰⁷ «Cuando ya hubo aparecido por último un genio sereno, con celestiales / consuelos, anunciando el fin del día y desvaneciéndose luego / el coro celestial dejó, como signo de que había estado / y habría de volver, algunos dones tras de sí / de los que podemos disfrutar humanamente, como antaño [...]» (p. 94).

Por otra parte, el rayo y el trueno aparecen «con referencia a un tiempo presente», y esta misma diferencia se puede apreciar en las descripciones «en tono ingenuo» con las que se abren tanto la primera parte como la segunda. Desde este punto de vista, en el comienzo del poema se habla de una sala de fiesta en la que esos «misteriosos amantes» se han dado cita, y cuyo tiempo de acción se conjuga siempre en presente, es decir, en el anochecer; aunque en la cuarta estrofa, «el tiempo se constituye en relación con el recuerdo», con el tiempo mítico de las Escrituras:

Und manchen möch ich laden, aber o du,
Der freundlichesten den Menschen zugethan,
Dort unter syrischer Palme,
Wo nahe lag die Stadt, am Brunnen gerne war;
Das Kornfeld rauschte rings, still athmete die Kühlung

Vom Schatten des geweihten Gebirges,
Und die lieben Freunde, das treue Gewölk,
Umschatteten dich auch, damit der heiligkühne
Durch Wildniß mild dein Stral zu Menschen kam, o Jüngling!
(p.116).¹⁰⁸

Estas diferencias muestran para el teórico la singularidad con la que se manifiesta el estilo del poema. El «dios padre» se presenta en paralelo a los acontecimientos históricos, esto es, junto con la paz de Lunéville; mientras que, como se ha señalado, el retorno de Cristo tiene lugar en la propia esperanza del poeta. No obstante, no podemos olvidar que «el himno utiliza inversamente el motivo de la historia bíblica» para apoyar la segunda parte, al tiempo que el espacio donde aparece el dios griego es el propio del poema. Por ello el único motivo geográfico histórico real aparece (inesperadamente) en el fragmento donde se habla del cristianismo, y en concreto de «la palma siria» (*syrischer Palme*) (p. 96).

¹⁰⁸ «Y a muchos quisiera invitar, pero oh tú, / el que vuelto hacia los hombres con seriedad amistosa, / allí, bajo la palma siria, / cerca de la ciudad, gustaba de estar al borde de la fuente; / alrededor susurraban los trigales, sereno respiraba el frescor / de la sombra de la montaña consagrada, / y los queridos amigos, las fieles nubes, / también te ensombrecían, para que el divinamente osado, / tu rayo, a través del desierto, suave llegará hasta / los hombres, ¡oh adolescente!» (pp. 96-97).

En cuanto a las denominaciones, ocurre algo muy similar, ya que todos los nombres propios aparecen con designaciones o epítetos. Para el autor, esto se debería a la intención de Hölderlin de sacar a los dioses de los sistemas religiosos tradicionales y situarlos dentro de un contexto común como el de la naturaleza. Con todo, en este caso se recuerda que en *Fiesta de la paz* «se añade otro motivo a las denominaciones» que tiene que ver con el propio movimiento del poema:

en ningún caso deben hipostasiarse como nombres propios que después se atribuyan a diferentes dioses; solo tomados en su conjunto constituyen el nombre del dios que aparece en el himno, solo en la dinámica interna de la totalidad de ellos se refleja el movimiento del poema mismo (p. 98).

Pero dicho movimiento no se reduce a la alternación de designaciones paganas y cristianas. La interpretación de Szondi insiste en que, en la última parte del himno, donde se representa esa *fiesta de la paz* en la que confluyen en armonía todas las divinidades, aparece un nuevo nombre con cierto misterio, cuya presencia ocupa un rango especial que «pone de manifiesto el talento poco común de Hölderlin». Dicho nombre está insinuado desde el principio, pues, aunque en la primera estrofa se habla de esa sala donde se reunirán los «celestiales», en la segunda ya aparece mencionado ese «príncipe de la fiesta» del que el poeta solo sabe una cosa, es decir, que «mortal» no es. Szondi argumenta en este sentido que el término «príncipe» quiere decir «el primero» dentro de un contexto jerárquico, es decir, el elevado, aquel que traerá la nueva era pacífica (pp. 101-102).

Esta misma expresión se retoma en la tercera parte donde, como se ha visto, «se formaliza el sentido del poema». Hölderlin intenta sintetizar aquí los dos mundos con «una invocación triple» en la que el «inolvidable» (cristianismo) y el «anochecer del tiempo» (paganismo) se sintetizan en el nombre de «príncipe de la fiesta»:

...das bereitet ist,
Dich, Unvergeßlicher, dich, zum Abend der Zeit,
O Jüngling, dich zum Fürsten des Festes (p. 120).¹⁰⁹

¹⁰⁹ «... pues por ello te llamé / al banquete que está preparado, / a ti, inolvidable, a ti, en el anochecer del tiempo, / oh adolescente, a ti para príncipe de la fiesta» (p. 102).

Pero... ¿quién es ese príncipe de la fiesta? El autor comenta que desde la fecha de aparición del poema, la mayoría de las investigaciones se han dedicado a esta cuestión. Por ejemplo, Kerényi, Alleman, Hamburger, Pannwitz y Angelloz se inclinan por la figura de Napoleón;¹¹⁰ Lachmann y Pigenot hablan del mismo Cristo; Binder se refiere a esta figura como «el dios de la paz» (que tiene cierta relación con Saturno); Bröcker, por «el espíritu del mundo»; otros, por Heracles e incluso por Dionisos. Sin embargo, el hecho de que tantas interpretaciones sean posibles «deja una puerta abierta a una teoría ciertamente perniciosa para la verdad filológica como la de la dependencia geográfica del conocimiento». Esta amplia variedad no demuestra que el personaje del que se habla sea ambiguo ni que esa ambigüedad sea signo de una debilidad estética o de la aparición de ciertos síntomas de locura en Hölderlin. Más bien, esta multiplicidad pone de manifiesto que «la pregunta estaba mal planteada desde el principio» (p. 104).

La conocida expresión «príncipe de la fiesta» aparece en dos pasajes del himno en los que la crítica ha intentado descifrar aisladamente «el nombre oculto». Según la opinión de Szondi, el problema se encontraría en que esa búsqueda solo puede llevarse a cabo siguiendo el desarrollo del poema, en la medida en que el lenguaje de Hölderlin está estrechamente ligado con el mismo proceso de evolución que presenta el himno (p. 106). Marlies Janz (2011: 439), ha expresado en este sentido que, del mismo modo que Benjamin y Adorno, aunque con sus respectivos matices, Szondi comparte la posición de que la obra de arte no está directamente relacionada con la persona, la visión del mundo del poeta o el contexto histórico (lo que no quiere decir que no sean importantes), sino que la verdad histórica debe buscarse en la «estructura estética» (*ästhetischen Struktur*) de la propia obra.

Por otra parte, Szondi insiste en que el resto de interpretaciones intentaron encontrar una respuesta estudiando solo los pasajes en los que aparece dicho nombre y buscando paralelismo en otras obras del poeta. Este método no sería erróneo «si se hubiera estudiado antes el funcionamiento de las nominaciones en la lógica estructural del poema». Partiendo de este punto, se puede comprobar que en el himno «aparecen otras denominaciones» que también permiten especular con la presencia de diferentes divinidades, y lo que es más importante, que aquellos pasajes paralelos que se han buscado fuera del poema se encuentran sin embargo «dentro de su misma estructura». En

¹¹⁰ También Heidegger, como apunta Safranski (2007: 326), se habría inclinado por esta hipótesis, cuyo trasfondo tiene una relación directa con su predilección por la figura del poeta como salvador.

el poema se lleva a cabo con rigor la teoría del cambio de tonos que, traducida al lenguaje nominal, consiste «en que todos los nombres que aparecen en la primera parte de forma ingenua», es decir, natural, son referidos más adelante en estilo reflexivo (moderno). De este modo, el «anochecer» del que se habla en los primeros versos aparece en la conclusión como «anochecer del tiempo». Y lo mismo ocurre con el susodicho «príncipe de la fiesta», quien en los primeros versos aparece en cierto modo relacionado con esa atmosfera del final de la guerra, pero en la última parte se sitúa en la parálisis «del tiempo histórico» de la que se habló anteriormente (Szondi, 1967: 107).

Para el teórico, la caracterización que en la primera parte se hace del «príncipe de la fiesta», es decir, en las dos ocasiones en las que aparece explícitamente, no pueden tomarse como únicos referentes, en tanto que esas características están citadas en los mismos versos en los que se dice que lo único que la voz poética sabe del supuesto príncipe es que no es «mortal». Desde esta perspectiva, esa identidad solo puede ser aclarada siguiendo el curso «formal y semántico del poema»; pues el intento de encontrar la identidad del príncipe sin tener en cuenta toda la estructura del poema muestra de modo evidente ciertas insuficiencias (ibid.).

Por ejemplo, en la estrofa siguiente se dice:

Doch wenn du schon dein Ausland gern verläugnest,
Und als vom langen Heldenzuge müd,
Dein Auge senkst, vergeßen, leichtbeschattet,
Und Freundesgestalt annimmst, du Allbekannter, doch
Beugt fast die Knie das Hohe.
(p. 114).¹¹¹

Según Szondi, de estos versos se ha intentado deducir aquella identificación del príncipe con Napoleón, aludiendo a esa «lejana tierra» como sinónimo de extranjero. Sin embargo, el término utilizado en este caso, *Ausland*, no significaba en la época en la que fue escrito el poema lo mismo que en la actualidad. Este término aludía en tiempos de Hölderlin a «un territorio exterior situado fuera de una determinada comarca» y no al sentido político-nacional con el que hoy se relaciona, es decir, que *Ausland* se entendía

¹¹¹ «Pero aunque tú de buen grado tu lejana tierra niegas, / y como cansado por la larga campaña de héroe, / bajas tu ojo, olvidado, ligeramente ensombrecido, / y tomas figura de amigo, oh tú, de todos conocido, / no obstante doblé casi la rodilla lo elevado» (p. 107).

en dicha época más bien como «territorio apartado», pero dentro de los límites de una misma comarca. Por esto motivo, no parece factible la interpretación que señala al «príncipe de la fiesta» como un extranjero, y más aún cuando en el poema este término «aparece precedido por el pronombre posesivo tu» (*dein*), pues la tierra de la que procede un individuo nunca se entiende como «su extranjero» (p. 108):

Denn längst war der zum Herrn der Zeit zu groß
Und weit aus reichte sein Feld, wann hats ihn aber erschöpft?
Einmal mag aber ein Gott auch Tagewerk erwählen,
Gleich Sterblichen und theilen alles Schicksaal.
(p. 118).

Sea como fuere, lo que para Szondi demuestra que las interpretaciones anteriores son erróneas se puede encontrar en los comienzos del poema, y se debe a una lectura errónea de un verso concreto.

En la segunda estrofa, Hölderlin escribe:

Und dämmernden Auges denk ich schon,
Vom ernsten Tagewerk lächelnd,
Ihn selbst zu sehn, den Fürsten des Fests
(p. 114).¹¹²

El error concreto consiste en que aquello que «se ha comprendido como una paréntesis enfático», es decir, «al príncipe de la fiesta» (*den Fürsten des Fests*), que viene precedido de «una anticipación pronominal»: «a él mismo verlo» (*Ihn selbst zu sehn*), quizá debería verse como «una predicación abreviada», con lo que, de forma un tanto enigmática, Szondi sostiene que la pregunta queda respondida por el mismo Hölderlin, pues lo que la voz poética cree ver no sería entonces al «príncipe de la fiesta», sino a «Él mismo, que es el príncipe de la fiesta» (p. 111).

Como en el caso anterior, Villacañas también difiere de Szondi en este sentido. No obstante, dicho autor (1997: 206) se apoya en el mismo Szondi para defender que la paz de Napoleón no es la paz concreta que se refleja en el poema. Del mismo modo, y

¹¹² «Y con ojo crepuscular pienso ya, / sonriendo de la seria jornada de trabajo, / a él mismo verlo, al príncipe de la fiesta» (p. 111).

citando de nuevo a Szondi, Villacañas entiende que la trama central del poema versa sobre la unidad de los mundos griegos y cristiano, y que, en el fondo, lo que se expone también está relacionado con la nueva visión de la poesía como síntesis de los dos mundos.

Ahora bien, ambos autores se alejan en cuanto a la identidad del «príncipe de la fiesta», pues, para Villacañas, el enigmático príncipe representa sin duda alguna la figura de Cristo:

Con esto tiene que ver la figura del Príncipe de la paz, sin duda alguna Cristo. Pues cuando Hölderlin da entrada a su presencia de manera gloriosa (v. 112), distingue claramente entre sus relaciones con el Dios del tiempo y sus relaciones con los demás dioses. Respecto de estos dice que «a él ellos se inclinan». Por el contrario, en relación con el primero, el poeta señala que es «sus más amado», en el sentido del *dictum* con que el Padre reconoce a Cristo tras el bautismo (Villacañas, 1997: 209).

Para el mismo Villacañas (p. 210), en la figura de Cristo se aunaría aquello que para Hölderlin se debía tomar de los griegos, es decir, «lo ingenuo», lo que significa que se deja a un lado «lo heroico», o dicho de otro modo, la violencia.¹¹³ Y al mismo tiempo, se manifiesta lo propio de los modernos que, para Hölderlin, según el punto de vista de Villacañas, debía ser el amor, un amor que, por otra parte, no se restringe a la adoración del mismo dios, sino que tiene que salir al mundo de forma plural, porque, según esta tesis, lo que Hölderlin intenta es sacudirse la subjetividad poética heroica y adentrarse en una nueva poesía que se aleje de todo ello.¹¹⁴

A decir de Villacañas (p. 219), esto es lo que la voz poética del poema ha aprendido del «príncipe de la fiesta», es decir, que aquello que se narra en el poema, y que concluye con la fiesta donde se unen los dos mundos, es todo lo que el poeta debe aprender si quiere seguir adelante, pero conservando lo esencial del mundo griego.

¹¹³ Adorno también se decanta por esta tesis y sostiene: «si en la pasividad de Hölderlin ha reconocido Benjamin el «principio oriental, místico, superador de los límites» en oposición al «principio configurador griego» —y la *imago* de la helenidad que tiene Hölderlin es ya de color oriental en «El archipiélago», anticlasicistamente abigarrada, ebria de palabras como Asia, Jonia, mundo de islas—, este principio mítico tiende a la ausencia de violencia» (1974: 470).

¹¹⁴ En concreto, Villacañas sostiene que «Cristo es el único porque, frente a todos los demás dioses, todos ellos animados por el sentido de la lucha, nos trae el sentido del amor. Pero, justo por eso, es nuestra culpa si usamos este amor de forma limitada y abstracta, exclusiva y retirada del mundo y se lo entregamos sólo a él. Al contrario, debe bañar el mundo entero, con la pluralidad de los dones, y así autolimitarse en su unilateralidad, en esa comprensión, endémica a Occidente, que concentra el sentido del amor en una persona. Episodios de esta comprensión se pueden hallar desde el sentido del amor de Dante por Beatriz hasta la duplicación narcisista de Stefan George en Maximin» (Villacañas, 1997: 200).

Tal y como afirma también Leyte, para Hölderlin:

de Grecia se puede aprender en la medida, precisamente, en que reconozcamos que ya no puede enseñar nada, pero no por su falta de riqueza sino por su exceso, irrecuperable para nuestro horizonte, que es el horizonte moderno (Leyte, 2004: 716-717).

En conclusión, podríamos decir que en este caso ocurre algo parecido a lo visto en el análisis de *Como cuando un día de fiesta...*, es decir, que en el fondo la lectura de Villacañas es muy cercana a la de Szondi. Como se ha visto, al fin y al cabo, Villacañas termina aceptando que el poeta debe aprender de Cristo la actitud que le llevará hacia la poesía de los himnos; algo que solo se diferencia de la lectura de Szondi en que este — que se acerca al texto desde una postura más laica y filológica que su interlocutor— elimina la figura mediadora de Cristo y ve en el propio poeta la imagen de esa nueva poesía,¹¹⁵ que, de forma magistral y metaliteraria, se expresa en los himnos.¹¹⁶

Como hemos podido comprobar, Szondi desarrolla en este trabajo su estilo interpretativo de forma extensa y, como en los casos anteriores, va construyendo el posible sentido de un texto partiendo de lo material, pero también recurriendo a recursos especulativos con los que, además, cuestiona continuamente los diversos modos de conocimiento del poema, afianzando con ello el estilo crítico y dialéctico que caracteriza toda su obra.

¹¹⁵ El propio Luis Cernuda había señalado esta modernidad en un comentario a propósito de su traducción de algunos poemas de Hölderlin: «al ir descubriendo, palabra por palabra, el texto de Hölderlin, la hondura y hermosura poética del mismo parecía levantarme hacia lo más alto que pueda ofrecernos la poesía. Así aprendí, no sólo una visión nueva del mundo, sino, consonante con ella, una técnica nueva de la expresión poética» (cit. por Ferrer, 1997: 14).

¹¹⁶ En este mismo sentido, Safranski ha señalado lo siguiente: «Nada es más fugaz que los dioses, escribe Hölderlin a Böhlendorff; ellos cambian sus moradas y dejan cenizas, unas cenizas bajo las cuales más tarde podemos encontrar rescoldos. Son quizá los poetas los que pueden reavivarlos. Han de serles propicios el lugar y el tiempo, y tienen que encontrar la «palabra alentadora» (2007: 152).

6. Estudios sobre Celan

6.1 Paul Celan, intérprete de Shakespeare

Celan-Studien es una obra breve que Szondi había planeado escribir algunos años antes de su muerte, y que finalmente publicó la editorial Suhrkamp de forma póstuma en 1972.¹¹⁷ En ella el teórico interpreta varios poemas desde una óptica fuertemente influenciada por autores como Jakobson, Derrida o Benjamin, tal y como él mismo había confesado a Bollack en una carta fechada el 29 de diciembre de 1970. Según detalla Bollack (2005: 10), ambos autores entablaron amistad con Celan a finales de los años cincuenta, y de esta amistad, así como de su admiración anterior, surgió la idea de Szondi de escribir este libro. Por lo demás, y como se verá en lo que sigue, esta obra no se aleja de la base fundamental de toda la obra de Szondi y continúa desarrollando esa postura hermenéutica que aúna reflexión y análisis material en un mismo movimiento.

La primera interpretación de la que nos ocuparemos tiene ya de inicio un contenido particular, pues, a nuestro modo de ver, lo que haría de Celan un intérprete de Shakespeare, y que constituye el material del que se vale Szondi, no es una lectura, sino una traducción. En concreto, el teórico parte de una traducción que el propio Celan hizo del soneto 105 de Shakespeare para destacar cómo el lenguaje es visto por el poeta-traductor como un ente en cierta manera autónomo, particularidad esta que, con todos sus matices, se despliega también en la propia obra de Celan.¹¹⁸

No obstante, para poder seguir mejor la interpretación de Szondi, es preciso citar por completo tanto el poema de Shakespeare como la traducción de Celan tomados directamente de la versión que se ofrece en la obra del teórico (1972: 23-24):

¹¹⁷ La traducción española se publicó en 2005 en la editorial Trotta.

¹¹⁸ Como se verá con más detalle en el capítulo sobre *Introducción a la hermenéutica literaria*, esta concepción del lenguaje como «ente autónomo» y desligado de la función tradicional representativa es solo una postura parcial, en la medida en que, para Szondi, el lenguaje no puede desprenderse de toda referencialidad.

Shakespeare Soneto 105

Let not my love be called idolatry,
Nor my beloved as an idol show,
Since all alike my songs and praises be
To one, of one, still such, and ever so.

Kind is my love to-day, to-morrow kind,
Still constant in a wondrous excellence,
Therefore my verse to constancy confined,
One thing expressing, leaves out difference.

Fair, kind, and true, is all my argument,
Fair, kind, and true, varying to other words,
And in this change is my invention spent,
Three themes in one, which wondrous scope affords.

Fair, kind, and true, have often lived alone.
Which three till now never kept seat in one.

Traducción de Celan

Ihr sollt, den ich da lieb, nicht Abgott heißen,
nicht Götzendienst, was ich da treib und trieb.
All dieses Singen hier, all dieses Preisen:
von ihm, an ihn und immer ihm zulieb.

Gut ist mein Freund, ists heute und ists morgen,
und keiner ist beständiger als er.
In der Beständigkeit, da bleibt mein Vers geborgen,
spricht von dem Einen, schweift mir nicht umher.

«Schön, gut und treu», das singe ich und singe.
«Schön, gut und treu» — stets anders und stets das.
Ich find, erfind — um sie in eins zu bringen,
sie einzubringen ohne Unterlaß.

«Schön, gut und treu» so oft getrennt, geschieden.
In Einem will ich drei zusammenschmieden.

Versión en español

No dejéis que a mi amor llamen idolatría,
ni que a mi amado exhiban como un ídolo,
pues igualmente todos mis elogios, todos mis cantos
para uno son y solo de uno, antes, siempre, todavía.

Afable es hoy mi amor, mañana afable se avecina,
y es constante todavía, en prodigiosa excelencia,
por ello en la constancia mi verso se confina,
expresando una cosa, salvo la diferencia.

Bello, afable, y verdadero es toda mi argumentación,
bello, afable, y verdadero, en otras palabras se trocan,
y en ese cambio se gasta toda mi invención,
tres temas en uno, prodigioso alcance me provocan.

Bello, afable, y verdadero, vivieron solos a menudo.
Fueron tres hasta ahora, nunca asentados en uno.

Versión en español

No llaméis ídolo a aquel a quien yo amo,
no es idolatría lo que hice ni tampoco lo que hago.
Todo ese cantar de hoy, todo ese loor:
de él, para él y a él siempre por amor.

Bueno es mi amigo, así lo es hoy y lo es mañana,
y ningún otro hay tan constante como él.
En la constancia queda así mi verso protegido,
habla del Uno, no se pierde en rodeos, no divaga.

«Bello, bueno y leal», eso canto yo y canto.
«Bello, bueno y leal» — siendo otro y siendo eso.
Yo percibo, concibo — quiero en uno contenerlos,
y sólo así retenerlos sin descanso ni cesar.

«Bello, bueno y leal» tan a menudo separados, divididos.
En Uno los quiero forjar juntamente los tres.

Según Szondi, el soneto trata sobre dos temas que tienen una estrecha relación. Por un lado, se refiere a las virtudes de ese misterioso amigo que aparece en otros sonetos de Shakespeare; y por otro, al propio poema; es decir, que las características que el poeta

atribuye al amigo (*Fair, Kind and true*) son las mismas a las que el soneto aspira.¹¹⁹ Dichas virtudes se van desplazando en la parte final «hacia la poesía misma», y ya en el dístico aparecen en forma personificada: «Bello, afable, y verdadero, vivieron solos a menudo». No obstante, el autor aclara que esta personificación solo sirve al poeta para desplazar otra vez el plano metaliterario al plano del amor y la amistad. A su juicio, la unificación que hasta entonces parecía imposible, y a la que el poema aspira, ahora puede hacerse presente gracias al enigmático amigo: «Kept seat in one» (pp. 21-22).

Hasta aquí no habría mayores problemas que los derivados de las múltiples interpretaciones sobre Shakespeare, especialmente en torno a la figura del amigo. Sin embargo, Szondi llega a la conclusión de que los dos últimos versos de la traducción de Celan dicen otra cosa. Según esto, Celan no contrapone las tres virtudes al lugar donde estas acaban sintetizándose, o sea, en el famoso amigo, pues en la traducción del poeta la triada se unifica en la misma obra, la cual «los quiere forjar juntamente». El «Uno» (*Einem*) del que habla Celan no es el «uno» (*one*) al que se refiere Shakespeare, en tanto que «solo parece referirse a la obra, al poema mismo», en el que se han conseguido unir las tres espléndidas virtudes. Por este motivo la diferencia entre ambos textos radica en que, si por una parte es cierto que la ambigüedad de Shakespeare al hablar del amigo y la obra es una evidencia; por otra parte, en la traducción de Celan dicha duplicidad se hace menos patente, y lo que queda como elemento central del poema es «el poema mismo» (p. 23).

Para Szondi, ya en el primer cuarteto de la traducción, incluso aunque aparezca la figura del amigo, el propio acto poético se hace protagonista mediante la «activación gramatical». Desde su punto de vista, y aquí podemos apreciar la influencia de Jakobson, esto es debido a la trasmutación «de las formas verbales sustantivadas en infinitivos». En la versión original se encuentran: «my songs and praises», pero en la traducción Celan utiliza los siguientes términos: «dieses Singen» (ese cantar), «dieses Preisen» (ese loar). Del mismo modo, en el original se encuentran la forma pasiva «be called», mientras que en la versión de Celan «se enfatiza el acto de creación» a través de la repetición: «no es idolatría lo que hice ni tampoco lo que hago», y a través del énfasis que aportan las rimas del segundo y cuarto verso: «trieb» (hice) y «zulieb» (por amor) (p. 24).

¹¹⁹ Werner Wögerbauer (2013: 25) apunta asimismo que la tríada «fair, Kind and True» es, además, una fórmula convencional que aparece en el teatro de Shakespeare en la variante «wise, fair and true» (sabio, justo y verdadero) de *El mercader de Venecia*.

En el segundo cuarteto, «Shakespeare traslada el foco de atención» hacia el propio poeta («por ello en la constancia mi verso se confina»), mientras que Celan intenta trasladarlo de forma más acentuada a la personificación de la propia obra. En este sentido, Szondi argumenta que si en el original se dice «mi verso se confina», el traductor escribe: «ahí permanece mi verso protegido»; y lo que en Shakespeare aparece como «leaves of difference», Celan lo trasmuta en «schweift mir nicht umher» (no vaga sin rumbo). O dicho de forma más precisa, Celan da una mayor actividad al propio verso que poco a poco va ocupando el lugar del poeta (p. 25).

Según esta tesis, en el tercer cuarteto, la activación de la obra se completa mediante el cambio de los términos que en Shakespeare aparecen menos acentuados, como «is my invention spent», por los más explícitos «Ich find, erfind» (yo encuentro, invento). Y también por el cambio de la expresión —heredera de la retórica clásica— «is all my argument», por un giro que «traslada la especificación semántica» del poeta a la obra misma: «eso canto y canto» (ibid.). O dicho en términos de Valéry, lo que ocurre es que «la ejecución del poema es el poema» (1940: 118).¹²⁰

No obstante, la obra de Szondi deja claro que la traducción de Celan no se reduce a acentuar la traslación de lo cantado (el amigo) a la obra poética en sí. La relación entre original y traducción va más allá de un mero cambio de enfoque, aunque ese cambio existe. A su juicio, entre ambos textos se produce lo que Benjamin denominó como «intención para con el lenguaje» (*Intention auf die Sprache*), que, en términos generales, viene a significar que «aquello por lo que una traducción no sólo puede sino que debe diferenciarse del original es la manera de querer decir» (Szondi, 1972: 26). En palabras del propio Benjamin:

las traducciones no son las que prestan un servicio a la obra, como pretenden los malos traductores, sino que más bien deben a la obra su existencia. La vida del original alcanza en ellas su expansión póstuma más vasta y siempre renovada (Benjamin, 1923: 112).

Esa «manera de querer decir» (*die Art des Meinens*) señala a la estructura del lenguaje y a la relación que existe entre los dos miembros, o sea, entre el original y la

¹²⁰ Como vemos, Szondi, como él mismo confesaba, está bastante influenciado por el círculo de Derrida. Asimismo, Foucault, sostenía esta misma idea al hablar sobre Mallarmé y afirmaba que «quien habla, en su soledad, en su frágil vibración, en su nada, es la palabra misma —no el sentido de la palabra, sino su ser enigmático y precario» (1966: 297).

traducción, que en cualquier caso nunca se identifican con un término definitivo que pueda igualarlos totalmente. En cierto modo, Szondi alude con esto a lo visto a propósito de Hegel, evidenciando una vez más el error en el que el filósofo incurría al pensar que el lenguaje era solo un medio de transmisión y que, en diferentes idiomas, un poema seguía manteniendo todos los atributos y defectos originarios.

Por otra parte, y en relación con lo dicho sobre Benjamin, el teórico habla de la famosa obra de Foucault *Les mots et les choses*, en la que se interpretan estos cambios lingüísticos en su devenir histórico asociado a las variantes epistemológicas:

Hay una función simbólica en el lenguaje: pero desde el desastre de Babel no es necesario ya buscarla —salvo en raras excepciones— en las palabras mismas, sino más bien en la existencia misma del lenguaje, en su relación total con la totalidad del mundo, en el entrecruzamiento de su espacio con los lugares y las figuras del cosmos (Foucault, 1966: 45).

Szondi (1972: 27) entiende que las formas diversas del «querer decir» benjaminiano constituyen la base de lo que, como se vio en el capítulo anterior, él mismo había propuesto como uno de los principales objetivos de la filología, es decir, el de intentar ver la «historia en el texto y no el texto en la historia». Por tanto, la traducción nos habla no de un uso, sino de una concepción de la lengua en un momento determinado, de la diferencia intencional que existe entre la traducción y el original. Como escribe Reina Palazón:

Celan presenta también la traducción con otra imagen: la del cabalgar hacia la otra orilla. Esta imagen toma el sentido de la imposibilidad de la tarea y de su superación en un posible salto a otra lengua. Es como si el traductor utilizara el poema original como caballo que le lleva por un camino, el de la aventura de la traducción, hasta encontrar el otro caballo de relevo para otra aventura con otro poema. Los frutos de esa aventura se dan, como se sabe, gracias a la imprevisibilidad o bien, dicho de otra forma, gracias al juego incesante del lenguaje (Reina Palazón, 2017: 54).

La idea de Szondi es que en el dístico del soneto las diferencias entre la manera propia del «querer decir» de Shakespeare y Celan se aprecian de forma evidente. Si en la versión original encontramos «Fair, kind, and true, have often lived alone / Which three till now never kept seat in one», en la traducción de Celan se puede leer: «Schön, gut und

treu so oft getrennt, geschieden. / In Einem will ich drei zusammenschmieden», En ambas versiones «se habla de la separación de las tres virtudes» y de su síntesis final, aunque, para apreciar las diferencias del «querer de decir» de uno y otro texto, hay que «analizar los recursos de los que Celan se vale» para representar ambos momentos. Por ejemplo, cuando Celan traduce «have often lived alone» (vivieron solos a menudo) por «so oft getrennt, geschieden» (tan a menudo separados, divididos), está «enfaticando el modo discursivo» y dando preeminencia al acto poético en sí (Szondi, 1972: 28).

Según la idea anterior, esto se debe a que la repetición enfática agudiza el sentido de las cesuras entre «Bello, bueno y leal», las cuales, como sostiene Bosco (2018: 607), pueden expresarse ahora por un medio que no es el estrictamente léxico, es decir, a través de un lenguaje que se articula y tematiza a sí mismo.

A nuestro juicio, esta influencia de la teoría francesa en Szondi puede rastrearse ya en la obra de Blanchot, quien hablaba de la poesía de Mallarmé en términos muy similares, al afirmar que «no es Mallarmé quien habla sino que el lenguaje se habla, el lenguaje como obra y como obra del lenguaje» (Blanchot, 1955: 35).¹²¹

No obstante, esta tesis de Szondi, menos radical en cierto modo que la de Blanchot y sus coetáneos —pues no anula por completo el componente discursivo— puede compararse con una teoría ingeniosa que podemos encontrar en un relato de Enrique Vila-Matas. Esta historia se estructura a través de una serie de reflexiones metaliterarias en las que se hace una distinción entre dos tipos de obras. Por un lado, aquellas que se desarrollan por «la vía Finnegans», es decir, los textos que «no hablan sobre cosas», sino que son «esa cosa». Y por otro, los textos puramente discursivos como *Les fiancailles de Monsieur Hire* de Simenon, en los que «todo es narrado con una enigmática sencillez». No obstante, existe la posibilidad de que una obra sintetice ambos procedimientos, tal y como ocurre, a juicio del narrador, en *Mis dos mundos* de Sergio Chejfec:

Chejfec está más cerca de la ruta Finnegans, pero aborda la historia de su novela mediante un hilo Hire, es decir, que se atiene a las convenciones de lo narrativo, aunque al mismo tiempo pone en marcha desde dentro —como dinamita pura— un mecanismo narrativo que, por su lectura implacable de la realidad, nos acerca a la verdad muda del vago flotar kafkiano. Leemos la trama al mismo tiempo que ésta

¹²¹ No es casual por ello que, como ha puntualizado Susanne Zepp (2015b: 149), Szondi, en una conferencia sobre Mallarmé pronunciada en Jerusalén, ya estaba indagando en cuestiones muy parecidas a las que más tarde desarrollaría en estos trabajos sobre Celan.

se va creando. Los mismos pensamientos parecen surgir condicionados por la prisión de sentido que crean las propias palabras, tal como ha explicado el propio Chejfec al decir que en su libro las frases están empujadas hacia la expansión, porque existe un mensaje, pero está constreñido por la fórmula, por la ecuación de la propia frase (Vila-Matas, 2011: 248).

Volviendo al poema, Szondi desarrolla la idea de que los términos «getrennt» (separados) y «geschieden» (divididos) no se pueden entender solo como una repetición de variaciones, en tanto que los dos términos —que se pronuncian como «ge-trennt» y «ge-schieden»— expresan la relación del prefijo con los dos lexemas con diferente significante, pero con igual significado. Para el autor, y aquí una vez más se aprecia la influencia de Jakobson, la comprensión se encontraría —incluso antes que en el sentido de las propias palabras— en la cesura que corta los dos términos y que adelanta la separación de los elementos: «Schön, gut und treu» (Bello, bueno y leal), que también se realiza en un plano metadiscursivo (Szondi, 1972: 28).

En cuanto a la rima final del dístico, la antítesis que aparece en el original: «have often lived alone / kept seat in one», en la traducción vuelve a presentarse de una manera más discursiva a través de la «oposición que representan la separación y la división» por una parte, y el «forjar juntamente», por otra. Con todo, la antítesis en este caso «no solo se sirve de medios léxicos-semánticos», sino además de la diferenciación entre la rima final: «schiden» y «schmieden». A juicio del teórico, del mismo modo en que en los términos «ge-schieden» y «ge-trennt» se percibían en la comprensión como un reflejo formal de su propio significado, en las últimas palabras de los dos versos del dístico aparece también esa diferencia, pero a través de una sola consonante («m») que representa la «identidad metadiscursiva» entre la separación y la unión, o sea, que puede apreciarse en la casi total identidad de los dos términos: «schiden» y «schmieden». Según esto, la paranomasia expresa la antítesis incluso por encima de toda significación, y lo hace en la medida en que lo que parece una total homonimia (sin tener en cuenta el determinante «zusammen») se separa solo por la letra «m». Ahora bien, hay que tener en cuenta que «Shakespeare se vale de otros recursos», pues en la versión original los dos términos de la rima tienen un acercamiento léxico-etimológico evidente: «alone» (que deriva de *all one*) y «one» (ibid.).

En esta rima se produce una «manera de querer decir» que Szondi denomina clásica, porque, a diferencia de lo ocurrido en la traducción, no hay una antítesis explícita

desde la misma morfología de las palabras, sino que ambos términos —que son prácticamente idénticos en su totalidad— expresan esta diferencia solo en el nivel del significado (p. 29).

Szondi defiende que esto tiene que ver en cierta manera con el estilo de las agudezas del manierismo, un estilo que desde Mallarmé dejó de tener vigencia, y que ha sido señalado por algunos autores como Derrida, quien, comparando la poesía del propio Mallarmé con las propuestas sobre el lenguaje en el Filebo, afirmaba que «el paradigma clínico de Platón ya no funciona» (Derrida, 1972: 337). Y esta misma diferencia es la que se puede comprobar de algún modo en la traducción de Celan. Por ejemplo, en uno de los versos más llamativos del soneto, donde a través de un quiasmo clásico se dice: «Kind is my love to-day, to-morrow kind».

Según Szondi, la simetría entre «to-day» y «to-morrow» realza la oposición presente-futuro, aunque dicha oposición, al comenzar y acabar con el mismo término («kind»), «refuerza la constancia que las palabras anteriores pretendían romper», pues en Celan la relación entre el lenguaje y el contenido no se encuentra en este caso en oposición (Szondi, 1972: 30).

En la traducción de estos mismos versos se lee: «Gut ist mein Freund, ists heute und ists morgen» (Bueno es mi amigo, así lo es hoy y lo es mañana). Esto se debería a que «Celan omite el quiasmo para expresar lo mismo, pero desde la reflexión», es decir, que el verso traducido fluye sobre el tiempo manteniendo la bondad del amigo, pues «ists» (lo es) viene precedido de otro «ists», del mismo modo que «hoy» precede a «mañana». No obstante, la diferencia entre ambas versiones no se reduce solo a la trasgresión de la retórica tradicional, sino más bien a «la diferencia de presupuestos», esto es, a esa manera de «querer decir» que va más allá de la crítica estilística. A pesar de todo, el autor llega a señalar que, por muy particular que el poeta haya hecho esta traducción, recoge de una u otra manera la totalidad de los recursos de Shakespeare (p. 31).

Tal y como ha escrito Jesús Munárriz a propósito del Celan traductor:

Celan se permite, por ejemplo, dividir los versos de manera diferente a los originales o sustituir palabras por otras más afines al sentido profundo del poema que a su literalidad, reescribiendo así los poemas, adaptándolos a su manera de hacer, lo que les hace ganar en eficacia expresiva y en capacidad de comunicación (Munárriz, 2017: 46).

En el primer cuarteto, Szondi incide en la correspondencia entre el «love» y «beloved», por un lado; e «idolatry» e «idol», por otro, que en la versión de Celan se corresponden con «lieb» y «zulieb»; aunque es cierto que mientras que en la versión original estas correspondencias se encuentran en los dos primeros versos, Celan las traslada al primero y al cuarto respectivamente. Sin embargo, más adelante entendemos que «esta relación está anunciada ya por la palabra final» del segundo verso («trieb») que rima con «zulieb»; ya que Celan «no renuncia a la repetición» de variaciones en el mismo verso como ocurre en el original, sino que la sitúa en el segundo verso: «was ich da trieb und trieb» (lo que hago y lo que hice) (Szondi, 1972: 32).

Por otra parte, también hay que prestar atención a la semejanza entre la repetición original: «constant» y «constancy», en el sexto y séptimo verso respectivamente, con las de la traducción: «beständiger» (constante) y «Beständigkeit» (constancia), que se encuentra asimismo en los versos seis y siete. Del mismo modo, la semejanza explícita aparece en los versos finales donde «Fair, kind, and true» son traducidos por «Schön, gut und treu». Desde el punto de vista de Szondi, estas repeticiones no solo son «fieles» en la traducción tan aparentemente distante de Celan, sino que en algún caso el traductor llega incluso a acentuarlas; y del mismo modo, los versos finales del primer cuarteto, «To one, of one, still such, and ever so», refuerzan en la traducción las alabanzas al misterioso amigo mediante la palabra «zulieb». Según esto, lo que en la versión original aparece dos veces, es decir, «para uno son y solo de uno», en la traducción de Celan se refuerza al incluir una tercera vez: «von ihm, an ihn und immer ihm zulieb» (de él, para él y a él siempre por amor) (p. 33).

No obstante, esta repetición de elementos en la traducción «tiene asimismo otra funcionalidad». Esto puede entenderse porque «en Shakespeare, la constancia del poeta y del soneto se expresan de modo discursivo» a través de los adverbios «still» y «ever»; mientras que en Celan dicha constancia aparece reflejada tanto en la periodicidad léxica: ihm- ihn- ihm (con la excepción de «immer»), como en la vocálica (o-i, a-i, u-i, e-i, u-i). Por tanto, lo que se expresa en este verso de la traducción no es simplemente la constancia del poeta, pues «la lengua de Celan no habla de algo, sino de sí misma. Habla de las cosas y de la lengua, cuando —a través de la manera en que habla— habla» (ibid.).

Dicha constancia que refleja la lengua de la traducción se propaga por todo el poema. Por ejemplo, según la idea de Szondi, en el tercer verso el término «all alike» (igualmente), que relaciona «songs» con «praises», es decir, «Since all alike my songs and praises be», se traslada en la traducción a una homofonía entre ambas palabras

eliminando el adverbio: «All dieses Singen hier, all dieses Preisen» (Todo ese cantar de hoy, todo ese loor). Y de un modo parecido, en el tercer cuarteto, donde en la versión original se dice: «Fair, kind, and true, is all my argument / Fair, kind, and true, varying to other words», en la traducción se realza la constancia mediante la repetición de dos términos en cada uno de los versos (p. 34).¹²²

Por otra parte, el autor insiste en que Celan sustituye en estos versos el término «argument», que se relaciona con el razonamiento discursivo, por una fórmula que enfatiza la repetición de lo que se hace, pues si en primer lugar la traducción dice: «das singe ich» (yo lo canto), donde todavía no hay referencia al original «all my argument», en las siguientes palabras el poeta expresa la totalidad del argumento con la repetición «und singe» (y canto). También es cierto que la versión de Celan dice algo más, porque en el paso de «das singe ich» (yo lo canto) a la siguiente expresión enfática «und singe» (y canto) se «produce una supresión de objeto y sujeto», y lo que en Shakespeare se presentaba «como objeto del poema», en este caso coincide una vez más con el poema en sí (p. 35).

En este mismo cuarteto se encuentra otra particularidad de la traducción de Celan que expresa de forma quizá más evidente el «querer decir» del poeta frente a los usos de la retórica clásica en Shakespeare. En el segundo verso de esta estrofa aparece en el original la expresión «varying to other words»; sin embargo, en la traducción encontramos «stets anders und stets das» (siendo otro y siendo eso). En la versión original se comprueba que aquello que se dice con unas palabras «puede decirse con otras sin que su significado varíe», pero la traducción niega precisamente este uso de la retórica, ya que en Celan —y esto es muy significativo para Szondi— el uso estilístico de este recurso representa una «paradoja del lenguaje» que no tiene cabida en la traducción (ibid.).

Para el autor, tampoco en el siguiente verso el poeta admite el uso de dos términos de la retórica que aluden en la versión original tanto al cambio de un término por otro («change»), como a la actividad propia del poeta: «invention». A su juicio, en la traducción se realiza un cambio entre la designación con la que Shakespeare representa su propio acto creativo y el acto mismo de hablar, pues, en lugar de «invention», Celan escribe: «Ich find, erfind» (yo percibo, concibo), algo que —aludiendo a ese «querer decir»— «perfora la ejecución de la *parole* y abre un nuevo campo de visión sin las restricciones del sistema de la *langue*» (p. 36).

¹²²«Schön, gut und treu», das singe ich und singe / Schön, gut und treu» —stets anders und stets das» («Bello, bueno y leal», eso canto yo y canto. / «Bello, bueno y leal» —siendo otro y siendo eso).

No obstante, esta forma de proceder con el lenguaje es típica de la poesía de Celan. Por ejemplo, en el primer poema de *La Rosa de Nadie* se puede leer: «Ich grabe, du gräbst, und es gräbt auch der Wurm, / und das Singende Dort sagt: Sie graben» (yo cavo, tú cavas y cava el gusano además, / y lo que allí canta dice: cavan ellos) (Celan, 1963: 153). En este caso, Szondi entiende que, como en la traducción del soneto, el poeta utiliza paradigmas de la *langue*, es decir, las diferentes personas del verbo, como si de una tabla de conjugación se tratase, para insertarlas de forma diseminada en la ejecución de la *parole* (Szondi, 1972: 37).

Pero en realidad lo que marca definitivamente la traducción de Celan, y que al mismo tiempo constituye el título que Szondi dio a este análisis, es esa «poética de la constancia» (*Poetik der Beständigkeit*). Según esto, lo que en Shakespeare es el objeto del poema, o sea, la constancia, en Celan se transforma —tal y como se ha visto— en aquello que forma el mismo verso, en la medida en que el poeta, distanciándose una vez más del original, también evita en su traducción cualquier tipo de encabalgamiento.

En el soneto se puede encontrar: «Since all alike my songs and praises be / To one, of one, still such, and ever so. Sin embargo, «Celan evita el encabalgamiento» por medio de los dos puntos que establecen la diferencia entre un verso y otro: «All dieses Singen hier, all dieses Preisen: / von ihm, an ihn und immer ihm zulieb» (Todo ese cantar de hoy, todo ese loor: / de él, para él y a él siempre por amor) (p. 40).

Del mismo modo, en otros casos se coloca un punto donde antes había una coma, o incluso se introduce un guion. Para Szondi, dicho cambio refuerza la constancia sintáctica en tanto que cada frase mantiene una forma regular, al tiempo que se aleja del propio lenguaje shakespeariano y, por ende, del estilo «lógico-argumentativo» (p. 42).

Otra característica que presenta la traducción de Celan, y que ayuda a reforzar dicha constancia, consiste en la eliminación de los conectores sintácticos. Allí donde Shakespeare sitúa un «since» o un «therefore», etc., la traducción «coloca frases autónomas» (o menos heterónomas que en el original) que acentúan la «parataxis» (ibid.). Y esto ocurre tanto en su sentido normal como en aquel más amplio al que, como señala el teórico, Adorno se había referido en el artículo sobre Hölderlin citado anteriormente: «la mediación se coloca en el interior de lo mediado mismo en lugar de servir de puente» (Adorno, 1974: 455).

No obstante, Szondi deja claro que estos cambios en la traducción de Celan no se pueden ver solo como una simple peculiaridad de esta versión, ya que coinciden con la

conocida función del lenguaje poético descrita por Jakobson en su famoso ensayo *Lingüística y poética*, donde el autor se preguntaba por el rasgo «inherente indispensable de cualquier fragmento poético» y afirmaba que este se constituía en tanto que «la función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación (Jakobson, 1960: 40).

Por otra parte, en la obra que nos ocupa también se defiende que tal principio no debería convertirse de forma total en una «realidad lingüística». De ser así, el poema no sería más que una tautología, es decir, que no podría expresar nada. En cualquier caso, en Celan dicha tautología no se produce, ya que la traducción sí expresa algo, es decir, que «la constancia» se encuentra en la forma, pero también en el contenido (p. 45).

Ya la propia temática original se centra en «la constancia». Desde el punto de vista de Szondi, Shakespeare canta a la virtud del amigo que, por otra parte, también es la virtud constante a través de la cual el poema describe al «fair friend», y lo hace especialmente a través de la repetición anafórica, del clásico «Fair, kind and true». Sin embargo, como se ha visto, «el poema de Celan toma otro camino», porque, a modo de conclusión, el traductor esquivo los fragmentos en los que el poeta describe el propio poema, así como «la meta de su acto poético».¹²³ Como vemos, Szondi relaciona la traducción de Celan con el propio estilo del poeta, detallando los puntos en los que, sin alejarse demasiado del original, el poeta intentó dar una mayor preminencia a la supuesta autonomía del lenguaje:

Celan —tal vez sin conocer el teorema de Jakobson— ha puesto en el lugar del poema simbolista tradicional que trata de sí mismo, que se tiene a sí mismo como objeto [y del cual Shakespeare es en cierto modo precursor] un poema que ya no trata de sí mismo, sino que es aquello de lo que trata. Un poema que ya no habla de sí mismo, sino cuyo lenguaje está *protegido* en lo que se le atribuye a su objeto, en lo que se atribuye a sí mismo: *en la constancia* (Szondi, p. 46).

¹²³ König (2007: 169) comenta que en la correspondencia entre Celan y Szondi se puede percibir cómo Celan obligó a su amigo filólogo a tomar, «bajo el signo de su judaísmo común», un cierto tipo de lectura idiomática que se orienta hacia el «nombre», hacia la figura individual. Para König, en las cartas, uno se encuentra con un curso de lectura., y afirma: «sin Celan, no habría estudios sobre Celan».

6.2 *Engführung*: «el rastro inequívoco»

La parte central de *Celan-Studien* está compuesta por el análisis de un poema cuyo título *Engführung* hace referencia —como es habitual en la obra del poeta— a una estructura musical, es decir, al «Strette», y que, por otra parte, es el nombre con el que se titula el poema en la edición francesa. Según Jean Bollack (1972: 15), este trabajo de Szondi fue el primero que el autor escribió directamente en francés, y además por encargo del mismo Celan, quien, a través de Derrida,¹²⁴ le pidió a Szondi un artículo de esta temática para la revista *Critique*.¹²⁵

La lectura de Szondi (1972: 48) plantea diversos problemas interpretativos que comienzan desde los primeros versos, en los que se puede leer:¹²⁶

Verbracht ins
Gelände
mit der untrüglichen Spur:
(p. 49).¹²⁷

Según Arnau Pons el traductor de esta obra de Szondi, la palabra con la que se abre el poema (*Verbracht*) es el participio del verbo «verbringen» que significa trasladar, transportar, llevar, etc., el cual era uno de los eufemismos de los que se servían los nazis para referirse al transporte de judíos. Por otra parte, este mismo autor también advierte que el término «untrüglichen» (inequívoco) coincide con la utilización que de este hace Heidegger en *El origen de la obra de arte* (Pons, 2005: 49).

No obstante, a Szondi le interesa señalar otros aspectos del poema, especialmente la dificultad que una lectura «tradicional» puede producir en textos como este, que él mismo denomina «oscuros». En su opinión, la primera pregunta que, erróneamente, se

¹²⁴ Como se ha sugerido en los capítulos anteriores, la relación de Szondi con los autores franceses, e incluso con todos los que no estaban en relación con la germanística, siempre fue muy limitada. Sin embargo, parece que esa relación empezó a ser más profunda en los últimos años del teórico, tal y como se puede ver en las distintas referencias a las obras de Derrida, Jakobson, etc. Quizá, como señalaba Wahnón (2008: 248), el aparente alejamiento entre Szondi y las demás corrientes teórico-literarias de su época hubiera sido muy distinto si el autor no hubiera fallecido con apenas cuarenta años.

¹²⁵ El hecho de que el poeta estuviera interesado en que fuera Szondi el autor de este artículo podemos atribuirlo —además de a la propia labor intelectual de Szondi— a la amistad que, como recuerda Bollack (1972: 16), unió a ambos personajes en los últimos años de sus vidas.

¹²⁶ Al redactar el artículo en francés, Szondi se sirvió también de la traducción francesa del poema, pero en este caso hemos decidido omitirla para no entorpecer demasiado la lectura. Por otra parte, tanto el poema como la traducción que presentamos está extraída directamente de la versión en español de la obra de Szondi (1972).

¹²⁷ «Trasladado al / terreno / con el rastro inequívoco:».

plantea la interpretación clásica consiste en el intento de dilucidar qué significado pueden tener los dos últimos versos citados, es decir, a qué corresponde ese «terreno / con el rastro inequívoco». El método que en este caso se podría utilizar para resolver dicha incógnita sería el de los pasajes paralelos, pero, como advierte el autor, aunque tal método puede ayudarnos a aclarar estos términos, no puede llevarnos hasta una «comprensión definitiva», en tanto que el poema «solo es lo que es en ese uso particular, el cual, precisamente, se resiste a la comprensión» (Szondi, 1972: 50).

Por este motivo, lo que para el teórico sí se puede confirmar es que los citados versos no dicen nada, o prácticamente nada, del significado del «rastro inequívoco». El uso que el poeta hace de los artículos definidos confunde al lector, porque la determinación de «terreno» y «rastro» se estructura de una forma que si bien no nos dice nada sobre ellos, «sí coloca a quien lee el poema» en la posición de alguien que parece conocerlos. Es decir, que «antes que aclarar cualquier significado», dicha maniobra del poema dejaría de algún modo al lector «deportado» en ese ambiguo terreno (ibid.).

No obstante, esto no quiere decir que el lector se convierta en el centro de la obra, pues, en el caso de que se pudiera conocer de quién se trata, probablemente nunca se plantearía la pregunta «de si es el lector o no». Ahora bien, ¿cómo sucede esto? Para Szondi, esta apertura del poema funciona de un modo determinado en el que el lector acaba advirtiendo que la voz poética no le interpela directamente —como sí ocurre en multitud de poemas—, ni tampoco parece tener la sensación de que es él mismo el afectado, sino que el texto lo desplaza hacia su interior de manera que no se puede discernir entre el propio lector y lo que lee, ya que en este caso «el sujeto lector coincide con el sujeto de la lectura» (ibid.).

Siguiendo con la progresión del poema, después del término «inequívoco», se encuentran dos puntos que abren una «posible explicación a la pregunta tradicional» sobre la identidad del misterioso terreno, y se dice:

Gras, auseinandergeschrieben. Die Steine, weiß,
mit den Schatten der Halme: (p. 51).¹²⁸

En este caso, el comentario clásico, que se inspira en la retórica tradicional, probablemente «afirmaría que existe una analogía entre la hierba y las letras», a través de

¹²⁸ «Hierba, escrita separadamente. Las piedras, blancas, / con las sombras de cálamos» (1972: 51)

la cual el lector podría comprender que la hierba se parece a letras separadas, etc. Sin embargo, a juicio de Szondi, no son las letras las que se parecen a la hierba, sino que se trata de «hierba escrita», en la medida en que el paisaje es también texto. Además, en la segunda frase «encontramos una respuesta» sobre las características de este «paisaje-texto» donde se dice: «Las piedras, blancas, / con la sombra de los cálamos». En este sentido, y fuera de otras posibles interpretaciones comunes, se puede decir que, como la hierba es letra, «el blanco de las piedras se corresponde con el blanco de la página». De nuevo la textualidad del poema no se convierte en el sujeto de la obra, sino en «el Todo» de lo que se lee (pp. 52-53).

Y este es el motivo por el que en los versos siguientes las órdenes que se dan: «Lies nicht mehr – schau! Schau nicht mehr – *geh!*»¹²⁹, no van dirigidas a ningún sujeto concreto, pues dichas acciones, tanto la de leer como la de mirar, «se corresponden con la ambigüedad del terreno con el rastro inequívoco» de los primeros versos, en el que se encuentran texto y paisaje (ibid.).

Según el autor, esas órdenes sin referente explícito se concretan en una ruptura con la mimesis aristotélica, en tanto que el propio texto se aparta (en la medida en que le es posible) de la «servidumbre representativa» de la realidad. Ahora, la poesía deja de ser imitación o representación para convertirse en su propia realidad, «realidad poética», y por eso las órdenes quieren imponer que no se lea dicho texto y que no se mire la escena que podría estar describiendo, sino que se avance sobre el terreno-texto, es decir, sobre el poema-lenguaje (p. 54).

En los siguientes versos se puede leer:

Geh, deine Stunde
hat keine Schwestern, du bist -
bist zuhause. Ein Rad, langsam,
rollt aus sich selber, die Speichen
klettern,
klettern auf schwärzlichem Feld, die Nacht
braucht keine Sterne, nirgends
fragt es nach dir.
(p. 54).¹³⁰

¹²⁹ «No leas más - ¡mira! / No mires más - ¡ve!» (p. 53).

¹³⁰ «Ve, tu hora / no tiene hermanas, tú eres — / eres el que vuelve a casa, una rueda, lenta, / va girando por sí misma, los radios / trepan, / trepan por un campo negruzco, la noche / no necesita estrellas, en ningún sitio / se pregunta por ti» (p. 54).

Para Szondi, la hora sin «hermanas» (*hat keine Schwestern*) es la hora de la muerte, un tiempo donde comienza el regreso; pues este tópico de la poesía tradicional, en el que la muerte se ve como un lugar al que se regresa después del viaje por la vida, toma en Celan un sentido diferente. En este caso, la muerte no es la «ensenada» a la que se regresa, sino que la muerte (la memoria de los muertos) es «el origen de toda la poesía de Celan». Pero tampoco el «campo negruzco» (*schwärzlichem Feld*) es lo que la poesía describe, pues «simplemente existe a través de la poesía», es decir, que en dicho campo la poesía avanza construyéndose a sí misma, mientras el lector sigue sus líneas discursivas. Todo esto demuestra que el cambio del texto-que-describe por el texto-que-es-realidad-en-sí-mismo, antes que reducirse a mero esteticismo, «confirma la pretensión del poeta de respetar el horror real de los campos de exterminio», en lugar de reducirlo a un simple «cuadro poético», al tiempo que se muestra fiel a su propia estética, que siempre tiene como telón de fondo «la memoria de los muertos» (*ibid.*).

A este respecto, Antonio Alías apunta lo siguiente a propósito de la «estética de la rememoración» que prevalece en Celan:

La *estética de la rememoración*, que tendrán en Paul Celan una contradictoria lectura —realizada por Adorno— entre el compromiso y lo irreconciliable, no sólo permanecerá como un espacio de exposición ante el horror, sino que tendrá una presencia en el espacio social frente a las fuerzas políticas administrativas, a partir de la década de los 50, en la recuperación económica de Alemania. Desde la posiciones del pensamiento crítico pensar, pues, en la relación entre arte y memoria vas más allá de su función como testimonio contra el olvido de las políticas estatales, pues en su nuevo estatuto crítico la memoria sirve como compromiso ante una necesaria idea de *felicidad* como salvoconducto social que está condicionada, no obstante, por las constantes mutaciones de la razón dominio en su devenir, sin embargo, institucional de las democracias (Alías, 2015: 191).

Continuando con el poema, Szondi desarrolla la idea de que la realidad de los versos citados avanza propulsada por un motor que es ella misma: «Una rueda, lenta, / va girando por sí misma...» (*Ein Rad, langsam, / rollt aus sich selber*). Ahora bien, dicho procedimiento no consiste en cambiar al sujeto (autor o lector) por la rueda, por el objeto poético. En realidad, lo que aquí se pretende es que el sujeto, cuando regresa a los orígenes del poema, se adentra todavía más en el texto mismo, por lo que «su avance se transforma

en el avance y en el trepar de los radios» (*die Speichen*); motivo por el que en esa noche sin estrellas, donde impera la muerte, nadie tiene «interés» ni por ti, ni por él, ni «por nosotros» (Szondi, 1972: 55).

Un poco más adelante el autor comenta que estas últimas palabras sirven de engarce con la segunda parte del poema, en cuyos primeros versos se repiten estos mismos términos pero de un modo matizado:

Nirgends
fragt es nach dir—

Der Ort, wo sie lagen, er hat
einen Namen- er hat
keinen. Sie lagen nicht dort. Etwas
lag zwischen ihnen, Sie
sahn nicht hindurch.

Sahn nicht, nein,
redeten von
Worten. Keines
erwachte, der
Schlaf
kam über sie. (p. 56).¹³¹

Para entender esta conexión entre partes, se ha de tener en cuenta el sentido del propio término «stretto». Como explica Cuesta Abad:

La palabra que encabeza el poema significa, en efecto, la parte de la fuga compuesta por fragmentos del tema que parecen dialogar entre sí a intervalos cada vez más rápidos, ceñidos y vehementes. Pero también alude visiblemente a la angostura de un conducto, a un «conducir por lo estrecho» (*engführen*) y quizá a la *stricta via* que sigue y hace seguir el poema (Cuesta Abad, 2001: 91).

Por su parte, Szondi argumenta que esta estructura se repite por medio de la separación que en la propia página alcanzan los versos iniciales de cada sección, con lo

¹³¹«En ningún sitio / se pregunta por ti — / El lugar donde ellos yacían, él tiene / un nombre — ninguno / él tiene. Ellos no yacían allí. Algo / yacía entre ellos. Pero / no vieron a su través. / No vieron, no, / hablaban de / vocablos. Ninguno / despertó, el / sueño / vino sobre ellos» (p. 56).

que se muestra la relación «estrecha» que existe entre las nueve partes del poema que, además, gracias a este recurso, presentan voces independientes. En la primera parte, cuyo tiempo verbal es el presente, «se muestra un sujeto que supuestamente habla a otro» para darle órdenes: «no leas», «mira», etc., es decir, que la persona que impera es el tú: «en ningún sitio / se pregunta por ti». Por el contrario, en la segunda parte aparece el tiempo pasado, por lo que el sujeto «hablante» (que ya no está implicado) se dirige a un «ellos», dando primacía a la tercera persona del plural. Del mismo modo, en la tercera sección, «donde se alternan el presente y el pasado», aparece la primera persona: «Soy yo, yo / estaba entre vosotros». En la sección número cuatro, también en presente y en pasado, aparece cierta similitud con la segunda, aunque «en este caso no aparecen personas gramaticales», sino el tiempo que fue el pasado de estas: «Años. / Años, años, un dedo / toca de arriba hacia abajo». Ya en la quinta parte, el «stretto» se repite en forma inversa, pues donde en el final de la cuarta estrofa se puede leer: «¿quién / lo recubrió», en la quinta aparece: «Lo recubrió / —¿quién?». En esta estrofa o sección del poema se invierte «la dirección temporal» que aparecía en las partes uno y dos, donde el movimiento del poema transcurría desde el presente hacia el pasado, y comienza un nuevo giro que va desde el pasado hacia el presente, algo que «representa un punto de inflexión en la obra» (Szondi, 1972: 56-58).

Sin embargo, Pérez Moreno en su estudio sobre Celan y Doris Salcedo rechaza esta lectura de Szondi. A su juicio, la interpretación que nos ocupa «recae en el *intencionalismo* reduccionista que se aproxima al poema como cifra de *algo más*, de un referente extratextual localizable en la biografía de Celan» (Pérez Moreno, 2011: 35).

En nuestra opinión, esta postura no hace justicia al texto de Szondi, ya que omite el cuestionamiento constante que el teórico muestra sobre la validez de su propia lectura, así como las alusiones a otros modos posibles de interpretación que, en última instancia, tampoco quedan invalidados como referentes en un estudio global del poema y de la obra de Celan en general. Con todo, Pérez Moreno localiza más tarde el punto de ruptura entre las dos partes del poema en la misma posición que el teórico y, siguiendo sus pasos, sostiene:

La pregunta reaparece en los primeros versos de la quinta sección, retorna como algo Otro que es lo mismo, como un *quiasmo* o paralelismo invertido en el cual se desarrolla una transición en la ruptura, una transformación o continuidad de lo

mismo en lo Otro que acontece en el punto de quiebre mudo entre ambas secciones (Pérez Moreno, 2011: 42).

Según lo entiende Szondi, lo que ocurre después de este giro es que el poeta hace aparecer un yo que ya no se dirige a un tú, como ocurría en la primera parte, pues en este caso ese «yo» habla de sí mismo y de su interlocutor a través de un nosotros («lo leímos en el libro»). Igualmente, este «nosotros» vuelve en la octava parte: «al lado / de nuestras manos que huyeron»; mientras que en la sección intermedia, la séptima, no aparece ningún pronombre personal. En opinión del autor, a diferencia de las primeras estrofas, donde se alternaban la segunda persona del singular, la tercera del plural y la primera del singular, en este segundo grupo impera la primera persona del plural. Esta alternancia entre las diferentes personas está construida «siguiendo el esquema del stretto musical», pero lo más destacable es que esas relaciones entre voces no se realizan en el poema «de forma discursiva», ya que aparecen engarzadas «de forma musical», por lo que la composición del poema implica en cierta medida dejar a un lado parte de dicha expresión discursiva. Con todo, estos cortes que se producen «en el tránsito de una parte a otra» también aparecen dentro de ciertos versos, cumpliendo una función importante que es habitual en la poesía de Celan (Szondi, 1972: 59-60).

Por ejemplo, en la primera parte ya citada se dice:

Geh, deine Stunde
hat keine Schwestern, du bist -
bist zuhause. Ein Rad, langsam,
rollt aus sich selber, die Speichen
klettern,
klettern auf schwärzlichem Feld, die Nacht
braucht keine Sterne, nirgends
fragt es nach dir (p. 54).¹³²

¹³²«Ve, tu hora / no tiene hermanas, tú eres — / eres el que vuelve a casa, una rueda, lenta, / va girando por sí misma, los radios / trepan, / trepan por un campo negruzco, la noche / no necesita estrellas, en ningún sitio / se pregunta por ti» (p. 54).

En este caso, el corte que existe entre el «tú eres» (*du bist*), seguido de un guion, y el «eres el que vuelve a casa» (*bist zuhause*), representa el avance de la propia lectura, o mejor dicho, lo que la lectura va construyendo en su progresión. Para Szondi, en «tú eres» se abren dos caminos. Por un lado, la espera de una respuesta que informe de quién se trata; y, por otro, la posibilidad de que ese «tú eres» se refiera sin más a la propia existencia, al hecho de que «uno es». En general, el mismo poema «nos da la respuesta» y nos dice que ese «tú» es el que «regresa», pero que, al mismo tiempo, se está hablando de la existencia misma. El que regresa, «regresa al punto de la muerte» y, por tanto, regresa al origen de la poesía de Celan:

la existencia, según «Strette», solo es alcanzada cuando se regresa (¿a sus orígenes?, ¿a su madre?, a ese recuerdo imborrable que fue para Celan la muerte de su madre en un campo de concentración). La existencia verdadera se confunde con la no existencia o, más exactamente, solo es existencia si permanece «fiel a», si se inviste en memoria de la no-existencia (p. 60).

Siguiendo esta misma línea, el autor llega a la conclusión de que en la segunda parte del poema también se producen estas «correcciones» (que son la esencia de un Stretto), las cuales construyen a su vez ese avance intermitente por la lectura del poema. Como ya se ha citado, la segunda parte comienza con los versos:

Nirgends

fragt es nach dir—

Der Ort, wo sie lagen, er hat
einen Namen- er hat
keinen. Sie lagen nicht dort. Etwas
lag zwischen ihnen, Sie
sahn nicht hindurch.

(p. 56).¹³³

Este avance en el poema «significa un regreso». De ahí que en estos versos se hable de un lugar en el pasado, pues, al igual que ocurría en la primera parte, las

¹³³ En ningún sitio / se pregunta por ti — / El lugar donde ellos yacían, él tiene / un nombre — ninguno / él tiene. Ellos no yacían allí. Algo / yacía entre ellos. Pero / no vieron a su través. / No vieron, no, / hablaban de / vocablos. Ninguno / despertó, el / sueño / vino sobre ellos» (p. 56).

correcciones «llevan a lector a un estado indeciso», en el que no se sabe con claridad cuál es ese terreno ni quiénes son ellos, como tampoco qué es eso que apareció entre ellos, y cuya respuesta aparecerá —siguiendo la estructura de todo el poema— en la parte número tres (p. 60).

No obstante, el teórico se detiene antes en la segunda estrofa de esta sección, aquella que dice:

Sahn nicht, nein,
redeten von
Worten. Keines
erwachte, der
Schlaf
kam über sie
(p. 56).

Desde su punto de vista, ese «hablaban de vocablos» (*redeten von Worten*) está relacionado con la confusa existencia de los versos anteriores en los que «algo yacía entre ellos» (*Etwas lag zwischen ihnen*), ya que esa deficiencia de significado, y por tanto de existencia, también se refleja en una «insuficiencia» verbal, cuyas correcciones son la base de todo el poema.

Ya en la tercera parte, ese algo que «yacía entre ellos» comienza a hablar:

Ich bins, ich,
ich lag zwischen euch, ich war
offen, war .
hörbar, ich tickte euch zu, euer Atem
gehorchte, ich
bin es noch immer, ihr
schlaft ja.
(p. 62).¹³⁴

Pero ¿qué es ese «algo»? Según infiere el teórico, en el poema ese «algo» (*Etwas*) nos dice que está abierto y que es audible, y lo es porque hace «tic-tac» (*ticket*). No

¹³⁴ «Soy yo, yo, / yo yacía entre vosotros, yo estaba / abierto, era / audible, yo os toqué con mi tic-tac, vuestro aliento /obedeció a ello, yo / lo soy todavía, pero vosotros /ya dormís profundamente» (p. 62).

obstante, el verbo «ticken» no solo significa hacer tic-tac, ya que, en el alemán del siglo XIX, también significaba «tocar con la punta de los dedos». Esta doble acepción no podía ser desconocida por Celan, que «era un lector asiduo de diccionarios», lo que puede explicar que en este caso dicho término «signifique tanto hacer tic-tac como tocar», ya que aquello que en el poema «toca» también da la alarma, es decir, que ese algo que estaba entre ellos, y que es abierto y audible, no es otra cosa que el tiempo mismo, la temporalidad que nos lleva hasta esa «hora que no tiene hermana» (p. 63).

En la cuarta parte del poema se puede leer:

Bin es noch immer—

Jahre.

Jahre, Jahre, ein Finger.

tastet hinab und hinan, tastet

umher:

Nabststellen, fühlbar, hier

klafft es weit auseinander, hier

wuchs es wieder zusammen — wer

deckte es zu?

(p. 65).¹³⁵

Szondi entiende que en estos versos, a diferencia de la parte anterior donde se muestra el discurso de ese «algo», del tiempo y del verbo, se introduce una «evocación de lo que es el tiempo» y de cómo el ser humano se relaciona con él. El teórico utiliza el término «evocación» porque, como en lo visto hasta ahora, antes que una representación tradicional de estos temas, en este caso se expresan en el mismo discurso, o sea, que la misma estructura gramatical nos traslada —siguiendo en cierto modo lo que Barthes llamó «la violenta autonomía del lenguaje» (1953: 56)— a lo continuo del tiempo, pero también, a través de las cesuras, al recuerdo.

En los citados versos, como en todo el poema, Szondi intenta descifrar lo que en ellos se puede entender sin recurrir explícitamente a una interpretación subjetiva, es decir, buscando —dentro de lo posible— lo que la propia composición de la forma gramatical nos dice. En su opinión, los versos no nos explican nada concreto del tiempo, sino que en

¹³⁵ «Lo soy todavía — / Años. / Años, años, un dedo / va tanteando hacia abajo, y hacia arriba, tantea / alrededor: / puntos de sutura, palpables, aquí / eso se va desgarrando, aquí / eso se vuelve a cerrar —¿quién / lo cubrió?» (p. 65).

la repetición: «Años. / Años, años...» el propio nombre acaba evocando la cosa misma y al mismo tiempo su particularidad, o sea, la duración (Szondi, 1972: 66).

En los versos finales: «—¿quién / lo cubrió?» (*wer deckte es zu?*) aparece el comienzo de la ruptura entre estas cuatro partes y las cuatro últimas que, como se vio, forman dos grupos separados por la quinta parte. A partir de este punto, la ruptura se establece «cuando entra en escena el estribillo» que une la cuarta parte con la quinta y que, como en los casos anteriores, está relacionado con los últimos versos de la parte precedente, aunque en este caso esa relación se presenta de forma invertida y en lugar de «—¿quién / lo cubrió?» aparece «Lo cubrió / —¿quién?»:

Deckte es
zu — wer?

Kam, kam.
Kam ein Wort, kam,
kam durch die Nacht,
wollt leuchten, wollt leuchten.

Asche.
Asche, Asche.
Nacht.
Nacht-und-Nacht. — Zum
Aug geh, zum feuchten. (p. 67).¹³⁶

En esta parte se da un giro que empezó desde los primeros versos y que ya hemos adelantado. Se trata del cambio de los tiempos verbales que en las partes uno, dos, tres y cuatro se produce desde el presente hacia el pasado y que, a partir de la quinta parte, toma el camino inverso. Según Szondi, dentro de la quinta parte se da este mismo cambio de tiempos, en tanto que la primera estrofa se desarrolla en un tiempo pasado: «Vino, vino. / Vino una palabra...» (*Kam, kam. / Kam ein Wort*), mientras que la segunda aparece en presente: «—ve pues / hacia el ojo...» (*Zum Aug geh*) (p. 68).

No obstante, la ruptura principal que marca este giro se produce en el estribillo, pues, como se vio, la inversión de la pregunta final de la cuarta parte resalta el cambio,

¹³⁶ «Lo cubrió / —¿quién? / Vino, vino. / Vino una palabra, vino, / vino a través de la noche, / quería alumbrar, quería alumbrar. / Cenizas, cenizas. / Noche. / Noche-y-noche. —Ve pues / hacia el ojo, hacia el húmedo» (p. 67).

especialmente «cuando se lee el poema como si fuera una partitura», esto es, dejando a un lado el plano semántico y advirtiendo cómo la propia sintaxis, e incluso la ortografía con el uso del guion, señalan el punto de ruptura (ibid.).

De nuevo la influencia de Jakobson es notable en el análisis del poema, pero también cabe preguntarse si no es el propio idioma el que lleva a Szondi a este tipo de lectura. En realidad, parece que tanto un motivo como otro se aúnan en este análisis para intentar adaptarse tanto al método de Jakobson como al estilo de Celan.

En este sentido, Szondi se pregunta si sería oportuno interpretar el significado de dicha ruptura sintáctica-ortográfica, y aunque señala que la interpretación no quedará excluida nunca del texto poético, acaba concluyendo que en este poema concreto tal giro no necesita ser interpretado al modo «clásico», tal y como señalaba Pérez Moreno (2011: 33-59). Esto se puede comprender porque la función del lenguaje (y no su sentido) explica por sí misma el cambio en la composición.¹³⁷ A juicio del teórico, la ruptura se encuentra en la posición de ese «Lo cubrió / —¿quién?», pues sintácticamente no concuerda con los versos siguientes: «Vino, vino. / Vino una palabra...». Es decir, que estos versos no sirven como respuesta a dicha pregunta (Szondi, 1972: 69).

Por otra parte, el autor plantea que, si esto es así, entonces ese «quién» del estribillo tampoco concuerda con el «quién» de los últimos versos de la parte cuatro, en concreto porque el primero ya no es el sujeto de la oración, a pesar de que se presenta como tal. En su opinión, esto se parece a un movimiento estrictamente musical llamado «enarmónico», ya que el «quién» del estribillo toma dos posibles funciones que pasan de una a otra, aunque al final no se concrete en ninguna (ibid.).

En cuanto a la cesura, que dentro de la parte cinco se produce entre las dos estrofas, solo se puede entender «tomando en cuenta la estructura del poema completo». Dicha estructura se organiza en lo que, siguiendo a Attridge (2004: 189), podríamos llamar «acto-acontecimiento», es decir, en ese movimiento entre presente y pasado y viceversa, que expresa la propia composición del texto que se va formando en tanto que se lee. Como el mismo Szondi explica: «al provocar ese enfrentamiento en el centro mismo del poema [...], en lugar de convertirlo en un sujeto de descripción, de representación, el poema se revela como la progresión misma» (Szondi, 1972: 71).

Esta misma progresión «continúa en el paso de cinco a seis», pues la orden con la que termina la quinta parte: «—Ve pues / hacia el ojo, hacia el húmedo», se retoma en la

¹³⁷ En todo caso, la interpretación existe, pues en el fondo lo que hace Szondi no deja de ser una lectura personal, aunque se base principalmente en los componentes gramaticales, etc.

parte seis, pero con un ritmo más sosegado: «Ve, pues, / hacia el ojo, / hacia el húmedo—
» (ibid.).

La citada orden podría dirigirse a la palabra que aparece al comienzo de la parte cinco y de la que se dice: «vino, vino» (*Kam, Kam*). Sin embargo, también parece retomar aquella orden anterior: «No leas más -¡mira! / No mires más —¡ve!». Szondi insiste en que la orden, en todos los casos, no produce ambigüedad, ya que esta tiene un objetivo doble, o sea, que se dirige a la palabra y al poema mismo, que también podría ser el lector. Todo esto se refleja de forma continua en la sexta parte, que además es la más extensa del poema. (p. 72). En esta sección el progreso del que se habla, que ya no es representado, sino que es «la realidad misma del poema», comienza a evocar lo que Wögerbauer (2013: 98) a definido como «cosmogonía verbal»; por lo que no es casual que ya en la primera estrofa haya dos relaciones explícitas, o, por decirlo en términos de Kristeva (1969b: 147), dos relaciones «intertextuales».

Para Szondi, todo esto está relacionado con la cosmogonía de Demócrito y con la estructura teológica de Dante:

Orkane.
Orkane, von je,
Partikelgestöber, das andre,
du
weißts ja, wir
lasens im Buche, war
Meinung
(cit. por Szondi, 1972: 72).¹³⁸

Según esto, la referencia a Dante es explícita en tanto que Celan se inspira en la expresión: «quel giorno piú non vi leggemo avante» (Dante, 1307: 81). En la *Comedia*, estos versos se refieren a la historia del amor entre Francesca de Polenta y su cuñado Paolo, quienes consumaron su relación tras leer un pasaje de la historia de Lanzarote y Ginebra (v. Micó, 2018: 75). Sin embargo, esta lectura, que propició el inicio del amor, también abrió el camino hasta su final, pues ambos fueron asesinados por el marido de Francesca.

¹³⁸ «Huracanes. / Huracanes, desde siempre, / partículas en torbellinos, todo lo otro, / tú / bien lo sabes, nosotros / lo leímos en el libro, era / opinión» (p.72).

En nuestra opinión, también hay cierta relación entre los huracanes (*Orkane*) de los que se habla en los primeros versos y el segundo círculo del infierno dantesco, pues los huracanes de Celan pueden compararse con los versos de la *Comedia* donde se dice:

Io venni in loco d'ogne luce muto,
che muggia come far mar per tempesta,
se da contrari venti è combattuto
(Dante, 1307: 77).¹³⁹

En cuanto a Demócrito, Arnau Pons (traductor de esta obra de Szondi) comenta en nota al pie que la referencia se encuentra en las últimas palabras de la primera estrofa de la parte seis: «era / opinión» (*war Meinung*), y que el mismo Celan, en una carta enviada a su amigo Einhorn, había confesado que dicha cita quería evocar las palabras de Demócrito que se encuentran en el libro de Diógenes Laercio («los principios del conjunto de cosas son los átomos y el vacío, y todo lo demás es opinión»). Es decir, que todo lo que no son átomos y vacío es opinión. Esta traducción coincide plenamente con el poema de Celan, quien, como afirma el traductor, había querido defender la «opinión», o mejor dicho, a las personas, frente a la destrucción del «vacío y la atomización.» (Pons, 2005: 73).¹⁴⁰

En la segunda estrofa de la parte seis se lee:

War, war
Meinung. Wie
faßten wir uns
an -an mit aferrar
diesen
Händen?
(p. 73).¹⁴¹

¹³⁹ «Llegué a un lugar de luz enmudecida / que ruga como el mar tempestuoso / cuando contrarios vientos lo sacuden» (Dante, 1307: 77).

¹⁴⁰ En este sentido, Miguel Casado sostiene que «para un judío como Celan, seguir existiendo después del exterminio se plantea en los mismos términos de los relatos apocalípticos que tratan de intuir el tiempo posterior a un cataclismo nuclear» (2017: 139).

¹⁴¹ «Era, era / opinión. ¿Cómo / nos pudimos / aferrar —aferrar con estas / manos?» (1972: 73).

Sin embargo, para Szondi, el término «opinión» (*Meinung*) tiene en Celan una connotación negativa¹⁴² y remite a una «palabra vacía de realidad», por lo que en estos versos se «encuentra una oposición» entre dicha palabra vacía y la realidad del contacto con las manos, cuyo propósito era crear un mundo en el que, en última instancia, ha quedado solo silencio:

Es stand auch geschrieben, daß.
Wo? Wir
taten ein Schweigen darüber,
giftgestillt, groß,
ein
grünes
Schweigen, ein Kelchblatt, es
hing ein Gedanke an Pflanzliches dran -
grün, ja,
hing, ja,
unter hämischem
Himmel.

An, ja,
Pflanzliches (p. 74).¹⁴³

A juicio del teórico, el cielo es malicioso (*hämischem Himmel*) porque, en cierto modo, se mofa de los que querían formar un mundo nuevo en la última hora que «no tiene hermana», y en lugar de eso solo dejaron silencio. En este punto, esa última hora, que aludía al recuerdo, es reprimida de algún modo. Unas circunstancias que «el poeta no explica de forma manifiesta» regresando, tal y como se ha referido, al discurso hermético tradicional. No obstante, el teórico vuelve a insistir en que la respuesta a dicho fracaso — o al menos la alternativa— sigue estando en el mismo texto (pp. 75-76).

Las siguientes estrofas de la sexta parte dicen así:

¹⁴² En este caso, se puede comprobar cómo la interpretación de Szondi a partir de esta estrofa tiene que ir girando hacia otros cauces más tradicionales, porque, en el fondo, en el poema intervienen diversos factores que no puede dejar de lado. El mismo hecho de que el teórico no tuviera información sobre la carta citada de Celan ya supone una variación en la lectura, si bien es cierto que el mismo Szondi, como se verá, no era ajeno a estas cuestiones.

¹⁴³ «También estaba escrito que. / ¿Dónde? Nosotros / pusimos encima de eso un mutismo, / saciado, calmado con veneno, enorme, / un / verde / mutismo, una hoja del cáliz, un sépalo, de ahí / colgaba una meditación sobre lo vegetal — / verde, sí, / colgaba, sí, / bajo un cielo / malicioso. / Sobre, sí, / lo vegetal» (p. 74).

Ja.
Orkane, Par-
tikelgestdber, es blieb
Zeit, blieb,
es beim Stein zu versuchen — er
war gastlich, er
fiel nicht ins Wort. Wie
gut wir es hatten:

Körnig,
körnig und faserig. Stengelig,
dicht;
traubig und strablig; nierig,
plattig und
klumpig; locker, ver-
ästelt -: er, es
fiel nicht ins Wort, es
sprach,
sprach gerne zu trockenen Augen, eh es sie schloß. (p. 77).¹⁴⁴

En estos versos se encuentran varias oposiciones con respecto a algunos motivos anteriores: piedra frente a vegetal, ojos secos frente a ojos húmedos y palabra frente a silencio. Estas oposiciones «desprenden la progresión que marca todo el texto», o dicho de otro modo, la progresión que es el texto mismo. Por este motivo, el teórico acaba concluyendo que, frente al fracaso de los versos anteriores, en estas estrofas se vuelve a dar un intento cosmogónico que continúa con los siguientes versos:

Sprach, sprach.
War, war.
(p. 78).¹⁴⁵

¹⁴⁴ «Sí. / Huracanes, par- / tículas en torbellinos, quedó / tiempo, quedó, / para intentarlo con la piedra —ella / fue hospitalaria, ella / no cortó la palabra. Qué / bien estuvimos: / Granular, / granular y fibroso. Caulescente, / compacto; / racimoso y radiado; arriñonado, / aplanado y / grumoso; poroso, arbor- / escente —: ella, aquello / no cortaba la palabra, aquello / hablaba, / hablaba gustosamente a los ojos secos, antes de cerrarlos» (pp. 76-77).

¹⁴⁵«Hablaba, hablaba. / Era, era» (p. 78).

En estas palabras se puede constatar «un regreso al lenguaje de la primera parte del poema», esto es, a ese lenguaje que no solo expresa un sentido, sino que también lo hace desde la forma en que se compone, por lo que, con esta vuelta, el intento cosmogónico sí parece tener éxito. En definitiva, esta estrofa reafirma la identidad de la palabra y del ser, o sea, del texto y de la realidad poética: pues, tal y como afirma Riechers (2020: 231), Celan eleva el lenguaje de la función de representación al nivel de una «realidad propia» (*eigenen Realität*) que no se aleja de la realidad, sino que, por el contrario, hace que la experiencia de la realidad sea real en el lenguaje mismo.

En definitiva, lo que, según la lectura de Szondi, ocurre hasta este punto es que el lenguaje de Celan intenta huir de la representación tradicional hasta el momento en que el poema mismo expresa un error de creación. Luego, en esa misma parte, el lenguaje retoma en cierto modo una forma clásica, aunque hermética, para después salir de ella — tanto en forma como en contenido— retomando el lenguaje «seco y lacónico de las partes precedentes» (Szondi, 1972: 78).

Así, las últimas estrofas de esta sexta parte reflejan aquello que esos dos versos anteriores («Habla, habla. / Era, era») contenían en su interior y que no es otra cosa que la creación «de ese mundo que es verbo» y realidad poética:

Wir
ließen nicht locker, standen
inmitten, ein
Porenbau, und
es kam.

Kam auf uns zu, kam
hindurch, flickte
unsichtbar, flickte
an der letzten Membran,
und
die Welt, ein Tausendkristall,
schoß an, schoß an.
(p. 80).¹⁴⁶

¹⁴⁶ «Nosotros / no cedíamos, resistimos / en medio, un / armazón de poros, / y / vino aquello. / Vino hacia nosotros, vino / pasando a través, remendaba / sin que se viera, remendaba / hasta la menor membrana, / y / el mundo, un cristal de miles, / se disparó, se disparó» (p. 80).

Luisa Banki (2016: 115) opina también que el poema reconstruye, en el sentido más profundo de una repetición de la creación del mundo, el propio lenguaje. Asimismo, el traductor de esta obra de Szondi señala en nota al pie que el último verso de esta parte se puede entender de dos maneras que en realidad son muy parecidas. Según esto, el verbo *anschießen* (de donde viene *schoß*) significa en el campo de la química «cristalizar», lo que encaja sin problemas con la creación de ese mundo del que habla Celan, pero también significa «disparar», término que finalmente se ha elegido para la traducción porque, desde el punto de vista del traductor, el mundo creado se «dispara», emerge de repente (Pons, 2005: 80).

Por su parte, Szondi entiende que el estribillo de la séptima sección es el único en todo el poema que añade a los versos finales de la estrofa precedente una palabra nueva, y lo hace para introducir un nuevo motivo:

Schoß an, schoß an.
Dann -

Nächte, entmischt. Kreise,
grün oder blau, rote
Quadrate: die
Welt setzt ihr Innerstes ein
im Spiel mit den neuen
Stunden, - Kreise,
rot oder schwarz, helle
Quadrate, kein
Flugschatten,
kein
Meßtisch, keine
Rauchseele steigt und spielt mit.
(pp. 82-83).¹⁴⁷

¹⁴⁷ «Se disparó, se disparó. / Después — / Noches, desmezcladas. Círculos, / verdes o azules, rojos / cuadrados: el / mundo apuesta sus entrañas / en el juego con las nuevas / horas. —Círculos, / rojos o negros, luminosos / cuadrados, ninguna / sombra de vuelo, / ninguna / mesa de medidas ni altar, ningún / alma de humo sube ni toma parte en el juego» (pp. 82-83).

En su opinión, la rima que existe entre las partes repetidas del estribillo y los últimos versos de la parte seis («Schoß an, schoß an») con el añadido «Dann» (después) resalta el nuevo movimiento que aparece en el poema. En la séptima parte, se sustituyen los elementos «de raigambre orgánica por formas geométricas», pero el cambio sustancial consiste en «el retorno final de ese lenguaje primitivo» que, a través de la serie de frases que se intercalan entre las formas geométricas, traslada al lector hasta un «escenario de ambigüedad» que sustituye en buena parte el enunciado directo por las alusiones que los distintos sentidos de una misma palabra pueden establecer (p. 85).

Por otro lado, en esta nueva parte la hora «que no tenía hermanas» es sustituida por «las nuevas horas», si bien es cierto que «el mundo de las noches desmezcladas» (*Nächte entmischt*), a pesar de toda su novedad en el poema, no puede ser el objetivo, el punto de llegada de «Strette». El motivo por el que el mundo de las noches «desmezcladas» no puede ser la meta del poema consiste en que, al eliminar la mezcla, «se distancia del estilo propio del poema». En esta estrofa se retoma con fuerza el lenguaje que huye de la representación clásica, utilizando lo que, en una variación del concepto de Derrida (1967: 12), podríamos llamar el «significado material del significante», al mismo tiempo que se habla en ella de un mundo donde la mezcla se ha eliminado. Retomando las palabras de Szondi, se podría decir que «el universo cristalino de formas puras (círculos, cuadrados) y de colores llamativos (Círculos, / rojos o negros, cuadrados luminosos) carece de movimiento y mediación, del aspecto mezclado y terrestre» (p. 87).

En la parte octava del poema leemos:

Steigt und
spielt mit -

In der Eulenflucht, beim
versteinerten Aussaiz,
bei
unsern geflohenen Händen, in
der jüngsten Verwerfung,
überm
Kugelfang an
der verschütteten Mauer: (p. 88).¹⁴⁸

¹⁴⁸ «Sube, / toma parte en el juego — / Cuando la lechuza emprende el vuelo, junto / a la lepra petrificada, / junto / a nuestras manos huidas, en / el más reciente rechazo, / encima / del parabolas, ante / el muro en escombros:» (p. 88).

Aquí el autor se centra en los numerosos complementos circunstanciales que aparecen en esta parte y que, a su modo de ver, no son simples complementos, sino que tienen una función predicativa. Dicho movimiento señala la anulación de la pureza de la parte anterior, en tanto que, siguiendo el estilo de la «figura retórica de la corrección», que remite a su vez al *Stretto* musical, los complementos circunstanciales toman el lugar de los elementos puros y cristalinos. El verso «Cuando la lechuza alza el vuelo» «introduce un momento temporal diferente» al de la «noche desmezclada»; pues, en este sentido, se abre una «hora de transición» entre el día y la noche, además del momento de la huida, del vuelo. Asimismo, el término *Eulenflucht* (crepúsculo) contiene también el sustantivo *Flucht* que significa volar, pero también huir. A decir del teórico, este enfrentamiento entre el «mundo puro» y esta nueva realidad poética que aparece en la parte ocho, refleja una vez más el movimiento del propio poema, la progresión que lo constituye tanto en su forma como en su contenido (pp. 89-90).

No obstante, el lugar que esta serie de complementos circunstanciales describe no es otro que el de la «solución final». A juicio del autor, los versos «Encima del / «parabalas, ante / el muro en escombros:», indican el espacio en el que ocurre la tragedia, y los dos puntos finales adelantan los acontecimientos que allí se llevaron a cabo (p. 92). Después de estos dos puntos vienen los siguientes versos:

sichtbar, aufs
neue: die
Rillen, die
Chöre, damals, die,
Psalmen. Ho, ho-
sianna
(p. 92).¹⁴⁹

El significado de estos versos tiene que ver con «los cantos que entonaban los judíos deportados» en sus últimos minutos, ya que la palabra «Hosanna» (del hebreo) viene a significar algo así como «Salva, por favor», y en el poema este canto «cumple la

¹⁴⁹ «visibles, de / nuevo; las / estrías, los / coros, antaño, / los salmos. Ho, ho- / sanna» (p. 92).

función del parabalas» del que se habla en los versos precedentes, en la medida en que, en «el muro desmoronado», donde ya no hay vuelta atrás, la palabra es lo único que puede salvarnos (ibid.).

Por su parte, Ricardo Foster afirma, apoyándose en Bollack, que la poesía de Celan «allí donde recupera la tradición bíblica, e incluso la lengua hebrea, no lo hace para acentuar su judaísmo, su búsqueda redencional, sino como forma de sacudir la lengua de los asesinos, de interferirla, de hebraizada haciéndola estallar por dentro» (Foster, 2009: 96).

El poema continúa de este modo:

Also
stehen noch Tempel. Ein
Stern
hat wohl noch Licht.
Nichts,
nichts ist verloren.
Ho-
sianna
(cit. por Szondi, 1972: 93-94).¹⁵⁰

Según Szondi, estos templos que hay «aún en pie» (*stehen noch Tempel*) se mantienen en virtud de las plegarias y estas son, a su vez, esas «estrías», esos surcos en los que pervive la memoria de la humanidad. «Lo que recuerda el poema —dice Cuesta Abad— es la presencia del olvido; el recuerdo de un acontecimiento es el acontecimiento de un olvido» (2001: 61). Esta es la razón por la que Szondi puede sostener que la poesía de Celan, en la que los campos de exterminio no son solo el final del poema, «sino también su condición», se convierte en una respuesta firme a la famosa sentencia de Adorno: «la crítica de la cultura se encuentra frente al último peldaño de la dialéctica de cultura y barbarie: escribir un poema después de Auschwitz es barbarie, y esto corroe también al conocimiento que dice por qué hoy es imposible escribir poemas» (Adorno, 1955: 25).

¹⁵⁰ «Así / que hay templos aún en pie. Una / estrella / tal vez aún tiene luz. / Nada, / nada está perdido. / Ho- / Sanna» (pp. 93-94).

No obstante, Szondi (1972: 94) insiste en que el propio Adorno era consciente de que esta tesis podía estar expuesta a interpretaciones erróneas e incluso que ella misma fuese falsa.¹⁵¹ Con todo, siguiendo las palabras de Hainz (2008: 67), y dejando a un lado las posibles interpretaciones sobre la tesis de Adorno, podríamos decir que allí donde Adorno encontraba una ruptura (*Abbrechen*) de la voz poética, Szondi solo veía un astillamiento (*Aufsplittern*).

Sea como fuere, en el final de la octava parte, la hora del «crepúsculo» vuelve a aparecer, porque esta hora —entre el día y la noche—, en la que se producen los cantos de salvación, rompe radicalmente con aquella otra que aparecía «desmezclada», pura:

In der Eulenflucht, hier,
die Gespräche, taggrau,
der Grundwasserspuren.
(cit. Szondi, 1972: 97).¹⁵²

La idea de Szondi es que «los rastros de agua de fondo» (*der Grundwasserspuren*) son el equivalente de las «estrías» de los versos anteriores, de esos surcos que iba abriendo el camino de la palabra. A su juicio, esta es una muestra más de que el poema consiste en una progresión, de que, antes que reproducir mediante el discurso tradicional¹⁵³ el desarrollo de este avance que acaba en los campos de exterminio, el poema se construye como ese progresar agónico, y «la memoria que se conserva de todo ello funda lo que se es ahora, lo que se hace hoy» (p. 97). Y este mismo «rastro de agua» que desemboca en la «memoria de la muerte» es lo que se articula en el poema (Fries, 1983: 147) para «dejarlos hablar a ellos y a nosotros».

Como vemos, en cierto sentido la lectura de Szondi demuestra que Celan estaba cerrando con estas construcciones poéticas aquello que, como ha defendido Alain Badiou, de algún modo había empezado Hölderlin, y que, pasando por Mallarme, configura lo que el mismo Badiou ha definido como la «edad de los poetas»; esto es, ese tiempo en que el lenguaje se instaura como centro y destino del poema, o dicho de otro modo, que «la obra

¹⁵¹ Como explica König (2007: 173), Adorno, que durante años había querido escribir un largo ensayo sobre Celan, a quien consideraba el escritor de posguerra más importante, junto con Beckett, entendió perfectamente que su tesis estaba abierta a malentendidos.

¹⁵² «Cuando la lechuza alza el vuelo, aquí, / las conversaciones, gris día, / las de los rastros de aguas de fondo» (1972: 97).

¹⁵³ Esto no quiere decir que se aleje por completo de la lógica del lenguaje, pues este siempre mantiene aspectos de la función referencial.

de Paul Celan enuncia, en su borde terminal, y del interior de la poesía, el final de la edad de los poetas. Celan concluye a Hölderlin» (Badiou, 1989: 50).

6.3 «Poema de invierno»

En el poemario *Schneepart* (Parte de la nieve), que Celan terminó poco tiempo antes de morir, se encuentra este ya famoso poema: ¹⁵⁴

DU LIEGST im grofen Gelausche,
umbuscht, umfloekt.

Geh du zur Spree, geb zur Havel,
geh zu den Fleischerhaken,
5S zu den roten Äppelstaken
aus Schweden -

Es kommt der Tisch mit den Gaben,
er biegt um ein Eden -

Der Mann ward zum Sieb, die Frau
mußte schwimmen, die Sau,
fiir sich, fiir keinen, fiir jeden -
Der Landwehrkanal wird nicht rauschen.
Nichts

Stock. (p. 105).

Según constata Szondi, antes de incluirse en el poemario citado, esta composición apareció en un volumen de homenaje a Peter Huchel en 1968, acompañado de una nota donde se podía leer lo siguiente: «Berlín, 22-23 / 12 / 1967». Para el teórico, el hecho de que gracias a esta nota se pueda saber que el poema transcurre en Berlín es secundario,

¹⁵⁴ Como en los casos anteriores, se ha utilizado el original y la traducción que aparecen en la misma obra de Szondi: «ESTÁS ACOSTADO en ese inmenso escuchar, / rodeado de arbustos, arropado de copos. / Ve tú al Spree, ve luego al Havel, / ve hacia los ganchos de carnicero, ve / hacia las manzanas en sus rojos palos / que desde Suecia se venden — / Llega la mesa con sus regalos, / y gira entorno a un Edén — / El hombre quedó hecho un colador, la mujer, / la cerda, nadando se tuvo que ver, / por sí misma, por nadie, por todos. / El canal de Landwehr ya no va a murmurar. / Nada /se estanca» (p. 106).

puesto que en el propio texto hay señales evidentes de ello. No obstante, el dato importante que se puede tomar de esta nota, que no aparece en la versión definitiva de *Schneepart*, es que el poema «fue redactado en la noche de los días precedentes al inicio de la Navidad». En opinión del teórico, a pesar de todo, en el mismo texto se pueden corroborar estas dos señales. Por un lado, en la medida en que ese «estás acostado» (*du liegst*), hace referencia a la noche. Y por otro, en tanto que «la mesa con sus regalos» (*der Tisch mit den Gaben*) aludiría a la fiesta navideña (p. 106).

Szondi explica que en diversas copias que el poeta hizo para sus amigos en Berlín, el poema estaba encabezado por el título *Wintergedicht* (Poema de invierno), un título que también fue eliminado de la versión definitiva y de la que se publicó en el homenaje a Huchel. Sin embargo, el hecho de que Celan eliminara el título y las fechas no es algo extraño en su poesía, pues «la obra tardía del poeta se inclinó cada vez más hacia esta postura» (p. 107).

Con todo, el autor insiste en que el conocimiento de estos datos, antes que una interpretación en sí, vendría a significar la evidencia de cómo lo histórico tiene su lugar en el nacimiento de la obra, y de cómo lo real toma el camino que lo lleva hasta lo poético. Este es el motivo por el que Szondi —que acompañó a Celan en aquellos días— encuentra en estos hechos no tanto la constatación de que el poema habla de ellos, sino de que en ellos se encuentra su génesis y «el proceso de su cristalización», reafirmando con ello la postura hermenéutica que, como hemos visto, el autor defendió a lo largo de toda su trayectoria crítica (p. 108).

Celan llegó a Berlín en diciembre de 1967 para realizar una lectura de sus poemas en el seminario de la Academia de las Artes. En los días que permaneció en la ciudad, recorrió con amigos las calles nevadas y el ambiente navideño que quizá fuera «algo extraño para alguien que pertenece a una cultura distinta». El poeta se alojó en el mismo edificio que albergaba la Academia de las Artes, en una habitación de grandes ventanas que daban a una zona del parque *Tiergarten* con bastantes arbustos y donde —según cuenta Szondi— escribió el comienzo del poema:

DU LIEGST im grofen Gelausche,
umbuscht, umflockt.¹⁵⁵

¹⁵⁵ «ESTÁS ACOSTADO en ese inmenso escuchar, / rodeado de arbustos, arropado de copos»

En estos días un amigo llevó a Celan a la prisión de Plötzensee, donde fueron ejecutados muchos de los opositores al régimen nazi. También, en ese mismo día, el poeta visitó junto a su amigo la feria de Navidad, en la que pudo ver el estante de Suecia, en el que se exponía una corona de madera pintada de rojo y adornada con manzanas y velas, circunstancias que, a decir de Szondi, también se reflejan en el poema:

Geh du zur Spree, geh zur Havel,
geh zu den Fleischerhaken,
zu den roten Appelstaken
aus Schweden —¹⁵⁶

El autor comenta que durante esta estancia le prestó a Celan una obra que acababa de publicarse: *El asesinato de Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht. Documentos de un crimen político*. También, en uno de sus paseos, Szondi le mostró el edificio de apartamentos «Edén», que en 1919 había sido el cuartel provisional de la Guardia Montada, donde fueron asesinados Luxemburg y Liebknecht. En este mismo paseo en coche, ambos comentaron la paradoja de que el edificio donde se dio muerte a estas dos personas tuviera el nombre de «Edén», y que, además, ahora fuera una residencia de apartamentos de lujo (p. 109).

Para el teórico, esto podría haber sido el punto de partida de los siguientes versos:

Es kommt der Tisch mit den Gaben,
er biegt um ein Eden -¹⁵⁷

Lo que aparece a continuación en el poema «se corresponde con un episodio que el poeta probablemente leyó del libro sobre el asesinato de Luxemburg y Liebknecht», en el que un testigo comenta que, al preguntar si este último estaba ya muerto, alguien le respondió que «había quedado tan lleno como un colador». En el mismo libro, se dice que uno de los asesinos, cuando se le preguntó por Rosa Luxemburg, lo único que llegó a decir fue algo así como: «La vieja cerda ya está nadando» (p. 110).

Para Szondi, estos episodios se evocan en el poema en este punto:

¹⁵⁶ «Ve tú al Spree, ve luego al Havel, / ve hacia los ganchos de carnicero, ve / hacia las manzanas en sus rojos palos / que de Suecia se venden —».

¹⁵⁷ «Llega la mesa con sus regalos, / y gira entorno a un Edén —»

Der Mann ward zum Sieb, die Frau
mußte schwimmen, die Sau,¹⁵⁸

Por último, el teórico añade que el canal de Landwehr, donde los asesinos tiraron el cadáver de Luxemburg, fue visto también por Celan desde la ventanilla del vehículo que lo llevaba a la estación de Anhalt.

No obstante, toda esta historia biográfica del poema, que el mismo Szondi pudo vivir junto al poeta, no puede establecerse como la base para «una interpretación unívoca de la obra».¹⁵⁹ A juicio del teórico, si bien es cierto que el poema no podría haber surgido sin estas vivencias, tampoco puede obviarse que en esos días el «poeta vivió otras muchas cosas» que no tienen cabida en la composición. Por tanto, la obra no es exclusivamente el producto de unas determinadas vivencias, sino que está subordinada a la «selección», es decir, que la elección que Celan hizo de estas determinadas vivencias es «la condición previa» (*Voraussetzung*) del poema (p. 111).

En relación con esto, Carlota Fernández-Jáuregui ha sostenido lo siguiente:

Ciertamente, ciertos hechos impulsaron a las palabras, pero, por un lado, advierte Szondi, fueron azarosos y, por otro, es igual de cierto que otras vivencias no dejaron sin embargo su rastro por el poema. Algunos hechos no sólo no impulsaron a las palabras sino que más bien, las enmudecieron. La selección dispositiva —en el proceso que llega hasta la *dispositio*— calla más de lo que dice; cada palabra es una ausencia (Fernández-Jáuregui, 2015: 198).

Según la lectura de Szondi, el poema se constituye a través de un doble encadenamiento de motivos. Por un parte, el poeta enlaza los asesinatos cometidos en Plötzensee con los de Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht; y por otra, conecta estos dos motivos con la festividad navideña. De todos modos, a pesar de que las conexiones que aquí se establecen —especialmente la de la Navidad con los asesinatos— solo se podrían entender acudiendo al contexto biográfico del poema, estos no pueden tomarse «como clave para su interpretación», en tanto que las premisas empíricas no pueden estar por encima de la materia propia del poema. Un ejemplo de ello lo muestran los versos: «Llega

¹⁵⁸ «El hombre quedó hecho un colador, la mujer, / la cerda, nadando se tuvo que ver,»

¹⁵⁹ Una opinión muy similar mantenía Derek Attridge en *El acontecimiento de la literatura*, aunque desde una óptica más cercana a Derrida que a Szondi, al sostener que «la investigación histórica y biográfica puede, de manera sugerente, enriquecer nuestro entendimiento del proceso de escritura, que siempre ocurre en un determinado momento y lugar, pero nunca puede cerrar el proceso de apertura del texto» (2004: 184).

la mesa con sus regalos, / y gira en torno a un Edén». Esta relación se produce no por una casualidad subjetiva, sino por algo que queda fuera «de las circunstancias reales que rodean la creación del poema». El propio hecho de que Celan sitúe en el centro del poema la relación contradictoria entre «Edén» y asesinato, por un lado, y Navidad, por otro, no se debe a los condicionantes históricos fortuitos que así lo quisieron, sino que, más bien, esta relación se construye gracias a la propia «concepción dialéctica» que Celan tenía tanto de la realidad como del arte:

La unidad de Paraíso y Antecámara del Infierno que se lee en la palabra «Edén», la indiferencia de la historia y de los seres humanos que permite que el último lugar de residencia de Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht lleve el nombre del paradisiaco jardín de las delicias y del edificio de apartamentos de lujo, construido en el mismo sitio donde se encontraba el hotel que fue, para ellos, la Antecámara del Infierno — toda esta indistinción solo podía confirmar la experiencia fundamental de Celan, que fue la de una in-diferencia. Por eso tomó conciencia de ella y la situó en el centro de su poema (Szondi, 1972: 112-113).

Y en este mismo sentido se deben considerar los siguientes versos:

geh zu den Fleischerhaken,
zu den roten Appelstaken
aus Schweden —¹⁶⁰

Como se ha dicho, esta relación no puede fundamentarse solo en los acontecimientos que el poeta vivió durante su estancia en Berlín, pero tampoco en la concepción vital y poética de Celan. Lo que el teórico intenta desentrañar en este análisis es que ambos hechos tienen cabida en el poema, aunque es cierto que, en el fondo, la base de la creación poética es la que «debe imperar por encima de los hechos biográficos».¹⁶¹

¹⁶⁰ «ve hacia los ganchos de carnicero, ve / hacia las manzanas en sus rojos palos / que desde Suecia se venden —»

¹⁶¹ A este respecto, Lacoue-Labarthe sostiene que la lectura de Szondi es «una traducción casi absoluta: casi, porque aún habría que dar cuentas de una poesía —dejando a un lado la maravilla de haber estado allí cuando había que estar— basada en la explotación de una «singularidad» semejante y que, en estas condiciones (es decir, bajo este tipo de acercamiento), no puede reducirse a la simple interpretación de quien no ha sido testigo de aquello de lo que resulta el lacónico «relato» o la alusiva «evocación» (1997: 24-25).

En general, siguiendo lo expuesto por Shahar (2015: 96), las observaciones de Szondi muestran el movimiento poético original, es decir, la «formación transversal» de los nombres en el poema, que no deberían ser reducidos solo a las experiencias biográficas e históricas.

En este sentido, Sandro Zanetti (2015: 362), después de investigar las notas del propio Szondi para el análisis de este poema, apunta que el teórico se esforzó notablemente en realzar la «estructura lingüística» del poema, a pesar de que los conocimientos biográficos que poseía trazaban —como se ha visto— una línea muy convincente sobre la interpretación de la obra. Para Zanetti, Szondi busca tanto la proximidad al poema leído como la proximidad a lo que hace al poema «reflexivamente comprensible». El propio Derrida, como en cierto modo adelantaba Pérez Moreno en el fragmento citado más arriba, se había referido a esta lectura de Szondi en términos muy similares, afirmando que:

por lo que hace a las circunstancias en las que un poema fue escrito, o mejor, por lo que hace a las que nombra, cifra, disfraza o fecha en su cuerpo propio, por lo que hace a los secretos compartidos, el testimonio es *a la vez* indispensable, *esencial* para la lectura del poema, para ese reparto en que él mismo a su vez se convierte, y finalmente *suplementario*, no *esencial*, garante tan sólo de un aumento de inteligibilidad del que el poema puede también prescindir. A la vez esencial e inesencial (Derrida, 1986: 28).

Con toda probabilidad, estas serían las razones por las que Szondi concluye que, como en los casos anteriores, el poema —por sorprendente que pueda parecer después de lo visto— intenta realizar las asociaciones no tanto de un «modo discursivo», sino valiéndose de la propia materialidad del lenguaje. Por ejemplo, la palabra «Staken» (palos) viene de «stechen» que significa pinchar, clavar, y que también puede significar estaca o picota, un instrumento «que se utilizó en la ejecución de los opositores en 1919». Del mismo modo, el color rojo contiene en este caso «una triple significación», pues rojo es el color de los palos que atraviesan las manzanas, rojos se vuelven los ganchos del

carnicero después de la ejecución (la estaca, la picota) y «roja es la bandera» por la que Luxemburg y Liebknecht acabaron siendo ejecutados (Szondi, 1972: 114).¹⁶²

Por su parte, Jean Bollack hace un apunte bastante llamativo en este sentido:

«el «rojo», que no podemos separar de los «ganchos del carnicero» en los que se colgó a las víctimas del 20 de julio de 1944, no es el color de la bandera de los revolucionarios, sino el de la sangre. Se sabe que Celan prefería el negro de los anarquistas: «ni Dios ni amo...» (Bollack, 2001: 325).

Asimismo, Bollack ha señalado diversas cuestiones sobre esta interpretación de Szondi y la crítica que Gadamer hizo de ella en *¿Quién soy yo y quién eres tú?* (1973). Según Bollack (2001: 319), Gadamer defendía en dicha obra una autonomía de la interpretación que no dependiera de datos documentales y biográficos, por lo que descarta —con una «legitimidad casi moral»— los datos que Szondi aporta en este artículo, que, por otra parte, y según el mismo Bollack (2001: 323), había quedado inconcluso.

De un modo parecido, Miguel Casado entiende que Gadamer rechazaba esta lectura porque, en su opinión, no era «necesario conocer detalles personales ni estar al día. Incluso si se sabe algo de ello hay que apartarlo del poema y pensar solo lo que el poema sabe» (cit. por Casado, 2017: 129). En esta obra, continúa explicando Casado, Gadamer hace una lectura del poemario *Cambio de aliento* de Celan y reivindica hasta tal punto una lectura —digamos— personal que no tiene reparos al afirmar que ha leído la obra del poeta en la playa y sin ningún otro libro de referencia.¹⁶³ Ahora bien, el mismo Casado puntualiza que en esta obra de Gadamer se da una paradoja bastante llamativa, pues en la parte final del libro, al tiempo que se critica el trabajo de Szondi, se recuerda algo que Celan había dicho en *El meridiano*: que la poesía era «una suerte de creación verbal y de descubrimiento de la palabra surgida en cada caso como una confesión o profesión de fe a partir de una situación concreta de la vida» (Casado, 2017: 129). Es decir, que incluso el propio Gadamer habría hecho referencia en última instancia al modelo por lo que apostaban tanto Szondi como Celan.

¹⁶² Como señala Lorena Bosco (2018: 612), el ensayo quedó en este punto interrumpido y nunca fue retomado por su autor, quien se suicidó pocos meses después de escribir estas líneas. Asimismo, Riechers (2020: 241) apunta que otros dos textos que Szondi había previsto para estos estudios, uno sobre el poema *Blume* y otro sobre *es war Erde in ihnen*, solo están disponibles en fragmentos que se imprimen en el apéndice de la edición póstuma.

¹⁶³ Para un análisis más profundo sobre las lecturas de Gadamer sobre Celan, véase Caner (2009).

En este mismo sentido, Bollack escribe (2001: 321) que Gadamer pasó por alto las puntualizaciones de Szondi en las que, como se ha visto, el teórico advertía de que los datos personales no pueden constituirse en un pilar inamovible de toda interpretación y, del mismo modo que en lo visto en los capítulos anteriores planteaba una cuestión crucial que no parece tener una respuesta sencilla, es decir, qué es aquello que debe prevalecer en la interpretación. Por su parte, Gadamer, tal y como sostiene Bollack, establece unos parámetros para la interpretación que tienen que ver con la «ontología del texto», con aquello que «solo» está en el texto.¹⁶⁴

Ya en 1979 Norbert Altenhofer señaló de forma explícita que incluso aquellos que no siguen todas las implicaciones teóricas de Szondi no podrían negar que este dio un paso esencial hacia una «hermenéutica de vanguardia», cuyo significado se hace especialmente evidente cuando se compara la calidad de la lectura del teórico sobre los poemas de Celan con la de las interpretaciones de Gadamer (Riechers, 2020: 239).¹⁶⁵

Con todo, ni Bollack ni Casado tienen en cuenta que en *Poema y diálogo* Gadamer parece rectificar en cierta medida, acercándose a la lectura de Szondi, y a lo que él mismo había señalado de forma contradictoria a propósito de *El meridiano* de Celan. En la obra citada, el filósofo llega a deducir que, aunque la lectura que se basa solo en los datos autobiográficos pueda ser errónea, esta información factual no debe ser desdeñada por completo:

Sólo si la comprensión, enriquecida por los datos autobiográficos, alcanza plenamente esa precisión, pueden coincidir ambos planos de la comprensión. A esto y no a otra cosa se refirió, con razón, Szondi. Sólo este criterio impide que el plano autobiográfico nos traicione al interpretar un poema (Gadamer, 1990: 105).

Este es un ejemplo directo de los problemas que, como se verá, Szondi plantea en su *Introducción a la hermenéutica literaria*, en la que el teórico, continuando con lo

¹⁶⁴ Wögerbauer (2013: 101) afirma en este sentido que Gadamer, defensor del lector general, se sentía avergonzado por la precisión interpretativa que se le imponía, por las limitaciones de una lectura informada, y en cierta manera culta, a la que el texto de Szondi abría camino. Para Wögerbauer, el conservadurismo político de Gadamer se veía perturbado por la obligación de admitir que el universo poético de Celan da un lugar tan importante a dos grandes figuras del movimiento obrero alemán como Luxemburg y Liebknecht.

¹⁶⁵ El mismo Szondi, en un artículo titulado «Intención y contenido», sostenía ya esta postura al afirmar que, «como la biografía y la relación histórica, la autointerpretación del poeta y la intención que delata son también diferentes de la obra de arte en categoría, pero por ello no menos ligadas a su proceso evolutivo» (1973: 109).

propuesto en sus obras anteriores, intentó encontrar un punto intermedio entre los excesos de la hermenéutica filosófica, que en este caso representan, aunque con ciertos matices, Gadamer y su maestro Heidegger, y la tendencia filológica que da preeminencia a los datos empíricos.

En definitiva, lo que parece quedar claro es que la lectura de Szondi realza el valor de los poemas de Celan y ayuda a comprender la complejidad lírica que se presenta en esa «reja del lenguaje» que el propio poeta fue tejiendo en toda su obra, del mismo modo que demuestra el intento celaniano de buscar la individualidad de la poesía, su forma, y al mismo tiempo un humanismo universal (v. Bosco, 2018: 604); pues, por decirlo en términos de Octavio Paz, «la experiencia poética no es otra cosa que revelación de la condición humana, esto es, de ese trascenderse sin cesar en el que reside precisamente su libertad esencial» (Paz, 1956: 160).

7. Teoría del drama moderno

7.1 Introducción

Theorie des modernen Dramas (1956) fue presentada originalmente por Szondi como tesis doctoral bajo la dirección de Emil Staiger, aunque en 1956 se publicó con el añadido del tercer capítulo en la editorial Suhrkamp (Garrido, 2011: 13-15). A pesar de ser su primer trabajo académico, dicha obra ha sido hasta la fecha la más citada dentro de la teoría literaria y, como advertimos en la introducción, también constituye en cierto sentido el germen de todos sus trabajos posteriores¹⁶⁶. De todos modos, la actitud teórica de Szondi se puede rastrear incluso en sus primeros trabajos como estudiante de filología en Zúrich, recogidos en el archivo personal del autor en Marbach (v. Isenschmid, 2014: 389).¹⁶⁷ Por todo esto, no es casual que en la estructura de la investigación presente coloquemos *Teoría del drama moderno* en este punto, es decir, en un orden cronológico inverso. A nuestro juicio, desde esta posición se puede leer con otra perspectiva este trabajo primerizo de Szondi, y quizá comprender de forma más específica el origen de algunas de las claves que han marcado toda su obra.

Entre otras cosas, este trabajo intenta delimitar aquello que constituye el epicentro de la ruptura en el seno del teatro dramático, y que se encontraría en los llamados «rasgos épicos» (*epischer Züge*), que desde Aristóteles la teoría literaria ha distinguido como defecto en el género citado (Szondi, 1956: 67).

Según esta tesis, hasta hace poco más de un siglo, los teóricos del drama exigían el uso de unas determinadas formas que, independientemente del tema tratado, debía constituir la estructura de la obra, obviando con ello «cualquier atisbo de historicidad». Esta doctrina atemporal penalizaba sobre todo el uso de componentes narrativos en la

¹⁶⁶Por su parte, Germán Garrido matiza esta tesis y señala que «aunque ciertos rasgos definitorios del perfil teórico de Szondi se anticipan ya en su primer libro, existió en él la voluntad inequívoca de abandonar el tono tajante y de sus primeros trabajos para buscar una actitud más matizada respecto a la complejidad del acto interpretativo» (2009: 89).

¹⁶⁷Según comenta Imanishi (2009: 81), las ideas centrales del trabajo de Szondi ya aparecerían en 1951 en un trabajo académico titulado «Las representaciones de la religión medieval y el problema del teatro épico», escrito para un curso de literatura impartido por Max Wehrli, entonces profesor de la Universidad de Zúrich. Por otra parte, y a modo de anécdota, Isenschmid apunta (2014: 399) que Szondi habría escrito en torno a 1948 un fragmento de una novela que, sin embargo, no se ha conservado.

escena, o sea, esos «rasgos épicos» que alejaban al drama del tiempo y el espacio presentes a los que dicho género también estaba supeditado (ibid.).

En realidad, lo que en este primer trabajo estaba esbozando Szondi era la cuestión determinante de las relaciones entre forma y contenido, tal y como se ha visto en los capítulos precedentes. En esta obra, se anticipa ya el grave error del anclaje ahistórico de las poéticas preceptivas que asimismo se reflejaba en las obras literarias. A una edad muy temprana, el autor intuyó la ruptura estética que el cambio histórico infligía a la forma dramática, a pesar de la resistencia (en muchas ocasiones no falta de talento) de buena parte de los autores más relevantes. Según explican Garrido (2011: 10) y Riechers (2020: 36), en esta actitud crítica de Szondi están ya muy presentes las ideas desarrolladas por Adorno en *Filosofía de la nueva música*, en concreto, la postura del filósofo frente los intentos de marcar los límites del fenómeno musical partiendo de cuestiones psíquicas o antropológicas, las cuales —para Adorno— acaban pasando por alto que toda obra de arte está supeditada a un «horizonte estético», que asimismo es social y político.

Siguiendo esta línea, Szondi nos remite desde un primer momento a la obra de Hegel, para destacar la importancia de la consabida unión «absoluta» entre forma y contenido (*das absolute Verhältnis des Inhalts und der Form*), que prefiguraba las raíces de una nueva estética, e incidía, como sabemos, en la imposibilidad manifiesta de unas formas «hipostasiadas». Para el autor, después de Hegel, la poética de géneros podía tomar tres caminos. Por una parte, tenía la posibilidad de elegir la renuncia a toda sistematización, como en el caso ya citado de Croce. Por otra, podía seguir buscando un componente esencial para las categorías de lírica, épica y drama, basado en los «éxtasis del tiempo» (*Extasen der Zeit*), tal y como había hecho su director de tesis, Emil Staiger, en sus *Conceptos fundamentales de poética*.¹⁶⁸ Y por último, se abría la posibilidad de instalarse entre estas dos opciones, es decir, en una postura que no rechazara ni las ventajas de la sistematización ni las de «la historización de los conceptos» (Szondi, 1956: 68).

Szondi insiste en que este fue de uno u otro modo el caso de tres obras fundamentales en este sentido: *Teoría de la novela* de Lukács, *El origen del Trauerspiel alemán* de Benjamin y, como se ha visto, *Teoría de la nueva música* de Adorno (p. 69); obras que influyeron de forma notable en todos los trabajos del teórico, en la medida en

¹⁶⁸ Es destacable la actitud de Staiger en este sentido, pues a pesar de que su alumno presentaba un proyecto opuesto a sus propias teorías no dudó en avalarlo e incluso en mediar para su publicación (Garrido, 2011: 19-20).

que partiendo también de Hegel (v. Imanishi, 2009: 13-14) intentaron configurar una estética histórica de la literatura y las artes.¹⁶⁹

Según esto, la tensión que se produce entre lo que el autor denomina «enunciado del contenido» (*inhaltliche Aussage*) y «enunciado de la forma» (*formalen Aussage*) se puede apreciar en el momento en que el «enunciado del contenido» —que está sometido a la dialéctica histórica— intenta expresarse a través de unas formas intemporales como las que se aplicaron al drama. O por decirlo en palabras de Riechers (2020: 36): solo quien lee «la forma» de esta manera, en el proceso dialéctico inherente a ella, escucha la voz del mundo.

Ahora bien, en *Teoría del drama moderno* se puntualiza que la noción histórica de drama entendida como tal se refiere en este caso a aquello que se prefiguró en la «Inglaterra isabelina o en la Francia del siglo XVII», y que posteriormente se reflejaría en buena parte de las obras teatrales hasta bien entrado el siglo XX. Asimismo, la idea del autor se basa —siguiendo en buena medida al Lukács de *Sociología del drama moderno*¹⁷⁰,— en que este concepto de drama tiene sus antecedentes en el Renacimiento, donde después del desplome de la concepción teocéntrica, el arte comienza a presentar una realidad que, amparada en los designios de una burguesía en ascenso, incide en la reproducción de «las relaciones interpersonales» (Szondi, 1956: 70-71).

No obstante, tanto Mattenklott y Gjerlow (1983), como Giles (1987), defienden la tesis de que esta concepción del drama aportada por Szondi se relaciona más con la Ilustración y la racionalidad que con las propias poéticas renacentistas. En especial, los primeros autores explican (1983: 62) que Szondi no vio la crisis del drama en toda su perspectiva, pues en realidad dicha crisis sería la crisis de la Ilustración, cuyos preceptos excluían todo aquello que no estuviera bajo la tutela del lenguaje racional, esto es, bajo el «signo de la gramática». A su juicio, en los «intentos de resolución» de Szondi se encontraba precisamente esa forma que huía del drama y se acercaba al teatro, entendido este como representación en la que el componente literario no es el centro, y por tanto el uso de la gestualidad y de otros recursos, como el de la inclusión de imágenes cinematográficas, rompían con esa racionalidad del lenguaje normativo propio de la

¹⁶⁹ Sin embargo, Garrido señala (2011: 41) que existe una diferencia fundamental entre estas tres obras y la de Szondi, en tanto que este último adopta un proceder filológico que no aparece en los demás.

¹⁷⁰ De hecho, Riechers (2018: 651) sostiene que el título de esta obra de Szondi es una mezcla entre *Teoría de la novela* y esta otra obra de Lukács.

Ilustración; algo que Szondi, como se verá, formuló en otros términos, los cuales no son incompatibles con lo expuesto por dichos autores.

Con todo, este trabajo sobre el drama moderno incide en el hecho de que en la obra dramática lo personal, o mejor dicho, la «elección personal», constituye ahora el motor que hace avanzar la escena. Visto de este modo, lo interior se pone de manifiesto en la «elección» que los personajes hacen sobre cuestiones referidas a su entorno, y con ello también se introduce un tiempo determinado, es decir, el presente; del mismo modo que el espacio se reduce a la escena concreta y todo lo que no se refiera a ella queda excluido de la representación (Szondi, 1956: 73).

En cuanto al diálogo, este se presenta «como el único medio de este universo lingüístico», porque después de que se suprimieran el prólogo, el coro y el epílogo, la forma dialogada se convirtió en el único recurso capaz de conformar esa realidad dramática en la que toda referencia exterior —tanto temporal como espacial— quedan excluidas; lo que explicaría la diferencia entre el «drama clásico y la tragedia antigua, el auto medieval o las historias de Shakespeare» (ibid.).

En lo que al espectador se refiere, este debía tener siempre dos posiciones y actitudes frente a la obra. En un primer momento, el público debería mantenerse distante admirando la representación «como un mundo ajeno», para más tarde dejarse atrapar por la trama. En este caso, el espectador solo podría relacionarse con la obra desde «la identidad absoluta» o desde «la separación absoluta», eliminando así cualquier tipo de interrelaciones, como la apelación por parte de los actores hacia el público o de este hacia los actores. Del mismo modo, el escenario no debía ser visible para el espectador hasta el momento de la subida del telón, y cualquier señal que pudiera dar indicios de lo que allí iba a ser representado debía eliminarse, como por ejemplos «las escalinatas que daban a la platea» (pp. 74-75).

Según esta tesis, el «drama absoluto» también debía eliminar la cita o la variación, pues se trataba de construir una representación que «solo remitiese a sí misma», de ahí que su tiempo siempre fuera el presente y que cada escena generara la posterior. Visto de esta forma, el conocido «y entonces pasaron tres años» supondría la inclusión de un «yo épico»; del mismo modo que cualquier intento del tipo «dejemos a los conjurados en el bosque y atendamos a lo que ocurre en palacio» establecería la introducción de un elemento narrativo (p. 77).

Por último, se apunta que el carácter absoluto del drama se establece mediante el concepto de «motivación» (*Motivierung*) que anula cualquier intento de incluir la

casualidad en la trama. La casualidad introduce un elemento exterior en la obra, por lo que solo es posible mantener un argumento que se ampare en la «motivación» del personaje que, de este modo, «puede provocar acciones en las que intervenga la casualidad», pero una casualidad que es «de carácter interno», tal y como requieren las exigencias del drama (p. 78).

No obstante, todas estas características que Szondi resume como elementos centrales del «drama» pueden originar cierta confusión. A este respecto, tanto Lehmann (1999: 53) como Garrido (2011: 25), argumentan que existe cierta contradicción entre la concepción de Szondi del término «drama» y la amplia gama de obras teatrales escritas en el periodo señalado. En concreto, Lehmann sostiene que Szondi, aparándose solo en la oposición entre «representación» épica y dramática, reduce las posibilidades de considerar otras formas teatrales que no encajan en una ni en otra.

A nuestro modo de ver, es cierto que las definiciones del teórico pueden originar en un primer momento cierta confusión, porque, como expresa Giles (1987: 270-272), todas estas características que Szondi atribuye al «drama», también pueden aparecer en cualquier representación teatral.¹⁷¹ Sin embargo, entendemos que el cometido de Szondi se centra en un momento determinado, por lo que su estudio no aspira a formular un sistema totalizador, sino que solo es un intento de mostrar un instante concreto en la historia del drama, cuyas características se acentúan de un modo más o menos homogéneo en diversos autores, pero no por ello se establecen como regla general.

Como se verá, en el apartado sobre Brecht esta imprecisión se solventa en cierto modo, pues a partir de este momento se hace una distinción explícita entre «teatro dramático» y «teatro épico». En cualquier caso, esta distinción, con todos sus matices, delimita con más eficiencia los términos a los que Szondi se refiere, ya que el concepto de «drama» ahora se puede entender mejor, y no tanto por las características que se le otorgan, sino por su contraposición al «teatro épico». No obstante, en sentido contrario, ocurre algo similar, en tanto que Szondi, como veremos, «marks the advent of the modern not in terms of what it is, but in terms of its difference from what was» (Hays, 1983: 75).

¹⁷¹ Por su parte, Hall Burghardt (1988: 105-108), señala que Szondi se centra casi exclusivamente en el drama como obra literaria y no como representación escénica, algo que, como se verá, no parece corresponderse con el contenido de la obra que nos ocupa, pues el teórico se refiere a la escenografía, etc., en diversas ocasiones.

7.2 La ruptura de la forma. De Ibsen a Hauptmann

En general, el concepto de drama que se acaba de ver comienza a dar signos de cierta debilidad o incapacidad a finales del siglo XIX. Por este motivo, el propósito de Szondi es comparar algunas de las tentativas artísticas que empezaron a romper con dicho modelo, pero, tal y como acabamos de referir, sin caer en una nueva sistematización normativa. Precisamente, y en la misma línea que Lehmann y Garrido, esta es una de las críticas que Peter Höyng (2009) hace en su relectura de *Teoría del drama moderno*. Para dicho autor, la obra de Szondi, al presentar sus argumentos con tanta claridad y contundencia, y reducir las características del drama absoluto a varios aspectos principales, cae de algún modo en un cierto reduccionismo normativo. Sin embargo, lo que Höyng no parece tener en cuenta es que el propio Szondi nos advierte desde las primeras páginas —y de forma explícita— de que «el cotejo que sigue no es, pues, de naturaleza normativa; antes bien, su objetivo es aprehender conceptualmente la relación en sus términos histórico-objetivos» (Szondi, 1956: 79).

Principalmente, lo que a Szondi le interesa señalar es que la ruptura del «drama clásico» viene motivada por la historicidad de las formas, las cuales comienzan a dar signos de su incapacidad para mantener el carácter normativo y rígido que demandan los cánones. Esta nueva época traía consigo otra manera de entender la realidad que, como veremos, ya no podía pasar por alto ciertos aspectos narrativos, o dicho en palabras de Lukács, «como tema de la obra literaria, la vida se ha hecho —resumiendo— más épica o mejor aún más novelística de lo que había sido hasta ahora» (1912: 278).

Asimismo, Ribas Stankiewicz, en relación con la obra de Szondi, habla de este tránsito en la historia del drama y sus respectivas consecuencias de forma muy sintética:

A origem do drama burguês ascende das tragédias, mas prepara-se para adaptar conteúdo e forma aos ideais bur-gueses. Depois, quando se intensificam as contradições ineren-tes ao próprio pensamento burguês, as relações entre os indivíduos se tornam particulares a ponto de fazer com que indiví-duo se converta em seu próprio problema. E o elemento dialé-tico da linguagem modifica-se, saindo da esfera da intersubje-tividade para o interior do indivíduo (2016: 41).

No obstante, Garrido entiende (2011: 30) que, a pesar de la influencia marxista que Szondi hereda de Lukács, *Teoría del drama moderno* desde un principio se adhiere a

una de las máximas que recorrerán las obras posteriores del teórico, esto es, «buscar la historia en la obra de arte y no la obra de arte en la historia» (1978: 29), y que, en nuestra opinión, se aleja de lo que Eagleton define como «marxismo vulgar» (1976: 8). Como ha explicado Michael Hays:

This point is extremely important for an understanding of Szondi's method. It shows that unlike other historically oriented critics, Szondi assumes that the social problematic of an age does not simply manifest itself in the content of the work of art. It appears as part of the formal signifying process: social contradictions present themselves as aesthetic problems which the work of art itself attempts to resolve (Michael Hays, 1983: 71).

Con todo, dicha crisis del drama no aparece, como es evidente, de forma abrupta, sino que comienza a dar signos de ruptura en autores cuyas obras no habían sido concebidas, al menos no explícitamente, como elementos críticos frente a las formas rígidas tradicionales.

En primer lugar, en *Teoría del drama moderno* se defiende la idea de que en la obra de Ibsen aparecen ya signos destacables de esta crisis del drama, en la que forma y contenido empiezan a mostrar tensiones evidentes. La clave de este agrietamiento histórico-formal se encontraría «en el uso pronunciado que Ibsen hace de la técnica analítica» y que, en diversas ocasiones, ha llevado «a emparentar al dramaturgo con el estilo de Sófocles». Sin embargo, la utilización de dicha técnica «no remite directamente a Sófocles», sino que se encuentra en el marco de las teorías sobre las diferencias entre épica y drama que Schiller y Goethe desarrollaron en su correspondencia (Szondi, 1956: 80). Algo que demuestra una vez más que en esta obra de juventud Szondi había esbozado de una u otra forma casi todos los temas que más tarde desarrollaría en mayor o menor grado.

Tal y como se vio en el capítulo sobre la poética de géneros, Goethe y Schiller mantuvieron acaloradas discusiones sobre aquello que diferenciaba a ambos géneros, con la finalidad de marcar las pautas que el drama debía seguir para adecuarse a los cánones clasicistas. En este sentido, Szondi acude a una carta que Schiller envía a Goethe el 2 de octubre de 1797, en la que se habla del estilo de Sófocles como referencia para el drama:

En estos días me ocupé mucho de encontrar un tema para la tragedia que fuera de la índole de *Edipo Rey* y procurara para el poeta las mismas ventajas. Dichas ventajas son incalculables, aunque me limitaré a referirme a una sola: que se puede poner como fundamento la acción más compleja, que se resiste totalmente a la forma trágica, dado que esta acción ya se produjo antes y por ende queda totalmente fuera de la tragedia. A esto se agrega que lo que ha pasado, ya que no se lo puede cambiar, por su naturaleza es mucho más terrible, y que el temor de que algo *pueda haberse producido* afecta el alma de modo muy diferente que el temor de que algo pueda producirse.

El *Edipo* es, por así decirlo, nada más que un análisis trágico. Todo existe ya, y solamente se lo desenvuelve. Esto puede realizarse en la acción más simple y en un momento temporal muy breve, aun si los acontecimientos fueron muy complicados y dependientes de circunstancias. ¡Cómo favorece todo esto al poeta!

Pero me temo que el *Edipo* es su propio género, y que no hay otro ejemplar de su especie (Goethe y Schiller, 1850: 250).

En estas discusiones se establece de algún modo el recurso a la técnica analítica que permitía exponer los hechos dentro de la acción dramática misma, esto es, sin recurrir a un «yo épico» que tuviera que narrar lo acontecido antes o después del presente, y con ello facilitar la elección de asuntos demasiado complejos en principio para la estructura del drama. No obstante, a juicio de Szondi, lo que ocurre en *Edipo* es de otro talante. El público de Sófocles era conocedor de la leyenda del rey Edipo y por tanto no había necesidad de exponer los hechos anteriores a la acción dramática. En este caso, el protagonista es «el único que no conoce su pasado», por lo que el presente de la obra se va desarrollando como tal hasta que el secreto es revelado, y «de este modo la exposición resultaba superflua y el análisis se convertía en la acción misma». Edipo acaba conociendo aquello que fue en el pasado solo «como conclusión de lo que es en el presente», es decir, marido de su madre, hermano de sus hijos y asesino de su padre. Todo esto explica que la técnica analítica en el caso de Sófocles se imponga por la elección del tema y no por seguir las pautas de unas determinadas reglas, lo que vendría a evidenciar el conflicto que se produce en Ibsen al constituir la técnica analítica en «centro de su creación dramática», en lugar de servirse de ella como recurso determinado exigido por el propio tema (Szondi, 1956: 81-82).

Según el trabajo de Szondi, en *John Gabriel Borkman* (1896) se puede apreciar con bastante claridad «la fractura a la que se enfrentan las obras de Ibsen». La acción del

drama transcurre en la casa familiar de los Rentheim, en el transcurso de una noche de invierno. En este domicilio viven John Gabriel Borkman y su esposa, Gunhild, pero cada uno ocupa un piso diferente y desde hace años no se ven. La hermana de Gunhild, Ela, propietaria de la casa, vive en otro lugar y solo acude al domicilio una vez al año para solucionar ciertos asuntos, aunque en estas visitas tampoco ve a ninguno de los dos habitantes.

En general, a través de las conversaciones que se desarrollan en toda la obra, podemos descubrir el motivo de este aislamiento. John Gabriel estaba enamorado de Ela, aunque se había casado con Gunhild para favorecer su propia carrera bancaria por medio del abogado Hinkel, quien, enamorado también de Ela, ahora tenía vía libre para proponerle matrimonio. Sin embargo, Hinkel acaba siendo rechazado por Ela y cree ver en ello la mano de Borkman, por lo que, sin pensarlo, denuncia a este ante las autoridades por una supuesta malversación. Tras el juicio, Borkman ingresa en prisión y pierde todo su patrimonio, excepto la casa que la propia Ela comprará en una subasta para después cedérsela a sus dos familiares, mientras ella —sumida en una grave enfermedad— cuida del hijo de ambos. En la tarde-noche de la escena, Ela pide a su hermana y a Borkman que el hijo de ambos la acompañe en sus últimos días, pero Erhard (el hijo) se acaba marchando con otra mujer dejando en la estacada a su madre y a su tía. Por último, John Gabriel sale de la casa y muere, dejando a las dos hermanas «solas y cogidas de la mano».

Para el teórico, lo que ocurre a través del diálogo no consiste en que los acontecimientos del pasado pasen a un primer plano, sino que aquello que se sitúa en el centro de la acción es «el tiempo mismo». Por ejemplo, en la escena en la que se encuentran Ela y Borkman se puede apreciar esta recurrencia que circunda toda la obra (p. 86):

Ela: Hace largo tiempo que no nos veíamos así, cara a cara, Borkman.

Borkman (con voz sorda): Sí, largo tiempo. Algo terrible se ha puesto por medio.

Ela: Una vida entera. Una vida entera fracasada. (Ibsen, 1899: 1913).

Según la idea anterior, con esto quedan explicitadas las diferencias que existen entre Ibsen y Sófocles. En *Edipo* el pasado está sujeto al presente, mientras que «en Ibsen el tiempo presente solo es un recurso para evocar los acontecimientos del pasado». En este drama no se hace especial mención ni se incide en lo que ocurre en el presente, como por ejemplo la muerte de Borkman, pero tampoco se profundiza mucho en los hechos que

lo llevaron a la cárcel, porque lo importante consiste «en el pasado mismo». De este modo, dicho tema «se resiste» a ser tratado mediante el presente dramático, en la medida en que el tiempo mismo del drama solo deja representar circunstancias o aspectos en los que media el tiempo, pero no «así el tiempo mismo» (Szondi, 1956: 87).

Para sustentar esta tesis, el teórico se apoya en *Teoría de la novela* de Lukács, donde se dice que el único género capaz de representar el tiempo es la novela, puesto que:

en el drama (y en la epopeya) lo pasado no existe o es del todo presente. Como esas formas no conocen el decurso del tiempo, no hay en ellas diferencia cualitativa de vivencia entre pasado y presente; el tiempo no posee ninguna fuerza productora de cambio, no es capaz de reforzar o debilitar la significación de nada (Lukács, 1920: 92).

En Sófocles la técnica analítica hace que Edipo sea el único que no conozca la verdad del pasado, mientras que para el resto del mundo —es decir, para el público, etc.— ese conocimiento es palmario, o como lo define el propio Szondi, «objetivo». Por el contrario, en las obras de Ibsen la verdad no se muestra de forma «objetiva», sino que está recluida en el interior, «en la intimidad de los personajes». Y es en esa intimidad donde «se forjan los conflictos y las resoluciones» de un mundo cuyo espacio físico también se aleja del presente, para acabar inmiscuido en las profundidades de caracteres enajenados y, en cierto modo, reclusos en su propia circunstancia, algo que en general deja de ser efectivo «para la exposición directa del drama» (Szondi, 1956: 88).

No obstante, el autor incide en que las obras de Ibsen muestran un elevado nivel compositivo, y la destreza del dramaturgo apenas muestra esta incipiente fisura, aunque en el fondo su intento de actualización constante no alcanzaría un resultado pleno, porque «la naturaleza de los temas ya no podía sustentarse bajo estas premisas trágico-dramáticas». Todo esto pone sobre la mesa las diferencias cruciales entre el mundo clásico y la realidad burguesa, pues:

la tragedia immanente de la burguesía no se encuentra en la muerte, sino en la vida misma. Una vida de la que, en referencia expresa a Ibsen, diría Rilke que «se había deslizado en nosotros, que se había retirado hacia lo interior, tan profundamente que no cabía sino hacer suposiciones sobre ella» (pp. 89-90).

En el caso de Chéjov, Szondi comenta que esa tragedia inmanente a la realidad burguesa se refleja en la constante negación de los personajes tanto al presente «como a la comunicación misma», y por añadidura a la relación con el otro. Esta renuncia significa que dichos caracteres viven con la mente puesta en el pasado o, por el contrario, en un futuro utópico, pero nunca en el presente, esquivando con ello la felicidad que puede derivarse «del encuentro con los demás» (ibid.). Según Riechers (2020: 41), la premisa que sigue Szondi en este caso es la teoría de la alienación marxista compartida también por Lukács, Benjamin y Adorno, es decir, la premisa de que la sociedad moderna ya no se caracteriza por la comunicación entre las personas.

En *Tres Hermanas*, quizá la obra teatral más representativa de Chéjov, Szondi encuentra rasgos de todas estas características. Por una parte, las tres hermanas (Olga, Masha e Irina) viven esperando su regreso a Moscú, es decir, que su «esperanza de futuro» se cifra en la vuelta al pasado. Y, por otra parte, dentro del tedioso ambiente militar en el que se mueve la obra, aparece un personaje que deposita sus esperanzas y su razón de ser en un futuro utópico:¹⁷²

VERSCHININ. —(*Después de un momento de meditación*). ¡Cómo decirle...! ¡A mí se me figura que todo en la tierra ha de transformarse poco a poco..., incluso que se está transformando ya ante nuestros propios ojos...! Dentro de doscientos, de trescientos o de mil años —cuándo, es lo de menos—, habrá una vida nueva y feliz. ¡Claro que no será para nosotros, aunque para ella vivamos, trabajemos y suframos también ahora...! ¡Crearla constituye el fin único de nuestra existencia y, si se quiere, de nuestra felicidad! (Chéjov, 1901: 40).

No obstante, el motivo que marca a la mayoría de los personajes es el pasado y el malestar con el presente que este conlleva; o como afirma Marcela Oliveira en su artículo sobre esta obra de Szondi:

Assim, o elemento formal converte-se em elemento temático: o homem perde sua liberdade – que, na tragédia, era exteriorizada no desenvolvimento de um todo composto de começo, meio e fim. Sem perspectiva de mudança, de evoluir para o

¹⁷² Es bastante llamativa la relación premonitória que presentan estas dos formas de evasión con las dos principales corrientes ideológicas anti-burguesas que se desarrollaron años después. Por una parte, el anhelo del pasado como esperanza de futuro se corresponde en cierta manera con el fascismo; y por otra, la utopía futurista conecta con la idea de comunismo en su vertiente inicial.

ato seguinte, os homens tornam-se prisioneiros da situação em que se encontram de saída (Oliveira, 2013: 88).

Por ejemplo, Andrei Prozorov, hermano de las protagonistas, presenta un determinado problema que lo aleja de cualquier tipo de relación profunda con sus semejantes. Este personaje vive en una frustración continúa producida por las grandes diferencias entre la realidad de su trabajo en la Diputación provincial y el sueño de una cátedra en Moscú.

Ahora bien, la cuestión principal la encuentra Szondi en la manera en que esta proyección permanente hacia el pasado, junto con la incapacidad para el diálogo, se conjugan con las formas dramáticas, cuyas exigencias apuntaban hacia un presente espacio-temporal expresado por medio de «las relaciones interpersonales» (Szondi, 1956; 93).

Chéjov mantiene aún la forma tradicional haciendo que sus personajes no abandonen por completo ni el presente ni el diálogo. «El dramaturgo fuerza el diálogo hasta llevarlo hacia una especie de monólogo realizado en presencia de los demás» y que acaba aislando a los personajes; si bien es cierto que, lo que en un principio no parecen más que conversaciones insustanciales, se convierten en conjunto en monólogos que, por otra parte, se alejan del ambiente dramático «hasta incluirse en el lírico» (p. 94).

El propio Lukács ya había señalado esta característica en *Teoría de la novela* (1920: 41), obra cuyos principios fundamentales, como los de *Sociología del drama moderno*, Szondi recoge para profundizar en lo que, de un modo u otro, Lukács había comenzado. Sin embargo, Riechers (2020: 45) se inclina a pensar que Szondi mantiene su análisis dentro de «la literatura y su interpretación», es decir, que no realiza un análisis social paralelo, sino que solo apunta determinadas cuestiones como las que se han visto anteriormente. Además, el mismo autor entiende que Szondi se distancia de Lukács en su aproximación al texto, ya que en este caso el teórico se acercaría más a Staiger, en la medida en que no rechaza la llamada «lectura cercana» (*close reading*), lo que, a juicio de Riechers, hace de *Teoría del drama moderno* una obra que sigue, y al mismo tiempo socava, tanto la obra de Staiger como la de Lukács.

Volviendo a Chéjov, Szondi sostiene que, con todo, el dramaturgo consigue mantener ciertos rasgos del drama convencional utilizando su gran talento y audacia, porque en sus monólogos líricos los personajes logran poner de manifiesto un hecho poco común en Occidente y que Szondi atribuye al pueblo ruso. Se trata de la capacidad para

«compartir la soledad», o dicho de otro modo, para hacer de esta un estado colectivo y no solo una cuestión de índole introspectiva (Szondi, 1956: 94).

Las obras de Chéjov pueden utilizar el monólogo como elemento de diálogo sin que ello suponga un gran problema para la forma dramática; ya que, incluso cuando un personaje ha perdido toda capacidad de comunicación, «el dramaturgo sabe adecuar su presencia a las premisas del drama». El teórico pone como ejemplo el caso de Andrei, cuyo anhelo de una cátedra en Moscú le hace aislarse para evitar casi todo contacto humano, y solo puede expresarse cuando sabe que su interlocutor no puede entenderle. Este es el motivo por el que Chéjov «le hace hablar a rienda suelta» cuando está en presencia de un compañero medio sordo (ibid.):

ANDREI (le dice): ¡Hola, amigo mío! ¿Qué me cuentas?

FERAPONT. —El presidente le envía este libro con esta nota. (Entregándole ambos). Aquí están

ANDREI. —Gracias, muy bien. ¿Por qué vienes tan tarde? ¡Ya son más de las ocho!

FERAPONT. —¿Cómo dice?

ANDREI. —¡Digo que vienes tarde! ¡Que ya son más de las ocho!

FERAPONT. —Así será... ¡Cuando vine era aún de día, pero como no me dejaron pasar...! «El señor está ocupado», me decían, y yo ¡qué le iba a hacer...! ¡Si estaba ocupado, es que estaba ocupado...! ¡A mí no me corría prisa ninguna! (Creyendo que ANDREI le pregunta algo). ¿Cómo?

ANDREI. —¡Nada...! (Examinando el libro). Mañana, viernes, no hay oficina; pero yo iré de todos modos... En casa me aburro. (Pausa). ¡Abuelo querido...! ¡Qué singularmente cambia y nos engaña la vida...! ¡Hoy, de puro aburrimiento, y como no tenía nada que hacer, agarré este libro...! ¡Son viejos apuntes de la universidad, y me hicieron reír...! ¡Dios mío...! ¡Pensar que hoy soy secretario de la Delegación...! ¡De la misma Delegación en que es presidente Protopopov...! ¡secretario, y pudiendo aspirar, a lo sumo, a llegar a miembro directivo...! ¡Miembro directivo yo, que todas las noches sueño con que soy profesor de la Universidad de Moscú...! ¡Un famoso sabio...! ¡El orgullo de la tierra rusa...!

FERAPONT. —Eso yo no lo sé... Oigo mal...

ANDREI. —¡Si hubieras oído bien, tal vez no hubiera hablado contigo...! ¡Y, sin embargo, tengo que hablar con alguien...! ¡Mi mujer no me entiende, y a mis hermanas sin saber por qué les tengo miedo...! ¡Temo que se rían de mí y me avergüencen...! Beber, no bebo... Me desagrada frecuentar las tabernas y, sin embargo..., qué placer sería encontrarse ahora en Moscú... (Chéjov, 1901: 33).

Esta escena demuestra en cierto modo aquello que se ha apuntado más arriba, y que tiene que ver con la incapacidad para el diálogo que los personajes de Chéjov muestran constantemente: «the deaf Ferapont is merely a formal accessory to the attempt at self-understanding by Andrei, who is in fact conducting a dialogue with himself» (Horváth, 2018: 625).

No obstante, por otro lado también se abre la posibilidad de ese aislamiento colectivo en el que sus protagonistas, aunque distantes, reflejan una comprensión mutua casi inaudita, cuyos esquemas —por muchos y notables que fueran los intentos de adecuarlos a las formas normativas del drama— solo pueden apuntar hacia otra dirección.

Basta con ver el procedimiento que Szondi sigue en estos dos primeros análisis para comprobar que el estilo dialéctico del que se sirvió en todos sus trabajos arranca ya desde esta primera obra. Como vemos, este trabajo intenta señalar el camino de ruptura que siguió el «drama clásico» haciendo un recorrido que muestra asimismo la dialéctica interna de este cambio de paradigma formal, cuyos derroteros se nutren de una gama amplia y variada de autores.

En el caso de Strindberg, su obra se inserta en este proceso evolutivo del drama siguiendo un camino que, tal y como lo entiende Szondi, ocupan cuatro de sus trabajos principales: *El padre* (1887), *Camino de Damasco* (1898-1901), *Ensoñación* (1901) y *La carretera general* (1909).

Con *El padre*, Strindberg intentó conjugar una de sus principales premisas teóricas, conocida más tarde como *Ich-Dramatik* (dramaturgia del yo), y el estilo por entonces tan en boga del naturalismo. Según Szondi, el autor había hablado en una entrevista de la mayor veracidad de una obra que se construyera desde el punto de vista subjetivo, porque, a su juicio, era mucho más fácil conocer lo que ocurre «en el propio interior», que los motivos que hacen operar a otras personas. Sin embargo, «Strindberg falló en su propósito», en tanto que las premisas del naturalismo y las del *Ich-Dramatik* chocaban diametralmente (Szondi, 1956: 98).

Lo que en este caso explica esta hipótesis es que, por muy innovador que el naturalismo se mostrara, en el ámbito dramático optó por una posición formal poco insurgente, algo que era difícil de encajar en una obra cuyo trasfondo está mediado por la perspectiva del protagonista.

En esta obra, que en un primer momento no se diferencia de otros muchos dramas familiares de la época, Strindberg muestra la historia de un matrimonio que se enfrenta por cuestiones relacionadas con la educación de la hija. No obstante, la diferencia se

encuentra «en que los hechos no se exponen a través de los distintos enfoques de los personajes», sino que todo aparece desde la perspectiva del padre. El dramaturgo intenta esquivar los problemas que esta técnica puede provocar en la estructura del drama, «adaptando esos puntos de vista personales a los parlamentos de otros personajes». Por ejemplo, cuando la esposa siembra en el padre la duda de la paternidad, no está reflejando otra cosa que «los propios celos de este», y así ocurre en muchos otros casos. Este es el motivo por el que el teórico habla de las diferencias entre el naturalismo como tal y el intento innovador de Strindberg. A su juicio, si el naturalismo se basa precisamente en la imitación o reproducción de conversaciones reales, en este caso la obra se aleja de todo objetivismo. Y del mismo modo ocurre con la sujeción a las tres unidades, las cuales «quedan supeditadas al yo individual», pues el espacio y el tiempo dejan de ser importantes en cuanto el protagonista no aparece en escena, si bien es cierto que, a pesar de su ausencia, esos actos quedan dominados por su persona, en tanto que se convierte en el único tema de conversación (pp. 99-100).

Todo esto refleja en cierto sentido la razón por la cual *El padre* fue la última obra donde Strindberg «intentó poner en escena la dramaturgia del yo junto con el estilo naturalista». Por el contrario, en *Camino de Damasco*, el dramaturgo encuentra una vía más asequible para sus propósitos «a través del llamado *Stationen-drama*» (drama de estaciones). Sin embargo, el protagonista también queda aislado de los demás personajes a los que va encontrando en las distintas estaciones de su recorrido. Este sería el motivo por el que dichos personajes, que siempre aparecen en compañía del protagonista, «acaban siendo vistos desde lo subjetivo» (trasunto autobiográfico del autor) y con ello el drama en su estado puro, es decir, el que se compone a través de las relaciones interpersonales, también se pone en entredicho (pp. 101-104).

En cuanto a la unidad de acción, ocurre lo mismo que en *El padre*. La técnica del *Stationen-drama* hace perder fuerza a la sucesión de escenas. Ahora la unidad del yo «rige los tiempos que ya no se suceden unos a causa de otros», sino que están supeditados a los avances personales del protagonista, pues, como se ha visto, aunque el héroe su cruza con otros personajes, toda gira en torno a su persona (ibid.).

Como en los casos de Ibsen y de Chéjov, la transición hacia un nuevo drama se singulariza en buena medida en esa incapacidad —cada vez más manifiesta y reflejo de la vida misma— del diálogo en los términos que se habían marcado desde Aristóteles. En este sentido, el teórico destaca un fragmento del último drama de Strindberg, *La carretera*

general, donde la imposibilidad del diálogo se transfigura en una suerte «de estilo épico» a dos voces:

Caminante Aquí en el valle hay tranquilidad.
Cazador Demasiada, según dice el molinero
Caminante que sigue durmiendo por más agua que circule;
Cazador porque siempre está pendiente del viento y del
 tiempo...
Caminante afanes infructuosos que en mí han despertado cierta animosidad contra
 los molinos de viento;
Cazador exactamente como le ocurriera al noble caballero Don Quijote de la
 Mancha
Caminante que no se regía por el viento dominante,
Cazador sino todo lo contrario;
Caminante por eso terminaba metido en camisas de once varas... (cit. por Szondi,
 p. 105).

Según la tesis de Szondi, así como en *Camino de Damasco* el centro de la obra se erige sobre la perspectiva subjetiva del protagonista, en *Ensoñación* el foco se traslada hacia el mundo de los humanos, pero con la condición de objeto observable a través de la hija del Dios Indra. Este es el motivo por el que la obra aparece como reflejo de lo visto «por un observador», resaltando con ello «el enfrentamiento característico de toda obra épica» entre sujeto y objeto, el cual es la contraparte de aquella síntesis que Hegel veía en el drama. No obstante, la hija de Indra no es el único personaje que muestra una distancia épica con el mundo, pues, entre otros, el abogado —con quien esta última se casa— se refiere también a los demás como si de un objeto analizable se tratara:

Fíjate en esas paredes. ¡Parecen embadurnadas con todos los pecados! Fíjate en los papeles donde escribo las historias de los desmanes. ¡Fíjate en mí!... Aquí no entra nunca nadie sonriendo; todo son miradas de enojo, mandíbulas apretadas, puños cerrados... Y todos destilan el malestar, las envidias, sus recelos encima de mí... ¡Fíjate qué manos tengo, negras, nunca podrán purificarse! ¡Mira estas llagas, mira la sangre!... No puedo llevar los trajes más allá de unos pocos días, porque apestan a los crímenes que otros han cometido (cit. por Szondi, p. 110).

En definitiva, lo que Szondi pretende transmitir con estos análisis es otro paso más en esa ruptura con las formas convencionales dramáticas. Sin embargo, como él mismo apunta, por mucho que los autores citados intenten trasgredir dichas normas, estas continúan aferrándose de algún modo a los preceptos clásicos, una resistencia que recuerda el tránsito entre la poética normativa y la estética especulativa. Como hemos visto, si Ibsen mantiene a pesar de todo la forma dramática del tiempo presente, del mismo modo que Chéjov no acaba de romper con el diálogo, en el caso de Strindberg ocurre algo muy parecido. El dramaturgo «introduce un componente épico dentro de una estructura todavía clásica» que destaca la «tensión irresoluble entre forma y contenido», algo que se puede comprobar en la insuficiencia que demuestra la aplicación de las tres unidades, que a pesar de quedar dinamitadas, aún se resisten a abandonar los recursos compositivos del dramaturgo (pp. 111-114).

Siguiendo esta misma línea, Szondi se ocupa a continuación de la conocida «trilogía de la ceguera» de Maeterlinck, en la que se incluyen *La intrusa*, *Los ciegos* e *Interior*. Según el teórico, en estas obras se trata sobre el desamparo que el ser humano siente ante la muerte, y, como en los dramas vistos más arriba, en ellas aparece la imposibilidad del diálogo en el sentido canónico. No obstante, a su modo de ver, en Maeterlinck no aparecen hechos que susciten la caída irremisible en manos del destino. Estos personajes se presentan de «un modo estático», es decir, que en ellos la responsabilidad de cargar con la culpa o de enfrentarse a su propia suerte no provoca ningún tipo de acción; pues «dichos personajes simplemente esperan» la llegada de la hora final, construyendo con ello lo que el mismo dramaturgo había definido como *drame statique* (p. 115).

El argumento de *Los ciegos* comienza en un viejo bosque, en cuyas profundidades aparece un anciano muerto a los pies de un gran árbol. Frente al cadáver, a la izquierda, se encuentran seis hombres invidentes sentados en el suelo. En el otro lado, en paralelo a estos, encontramos seis mujeres (también privadas de visión) que esperan, como sus compañeros, alguna respuesta del fallecido, quien había guiado al grupo hasta ese lejano lugar en el corazón del bosque. Por último, los protagonistas comienzan a hacer preguntas sobre su situación, hasta que poco a poco van tomando conciencia de la suerte que les espera.

La idea de Szondi es que todo esto determina la dificultad para establecer el diálogo, pero, por otro lado, también lo anima, ya que el motivo por el que los personajes hablan es el mismo que «entorpece la comunicación» de lo ocurrido, pues, al estar muerto

el guía, nadie sabe qué sucede exactamente. Este es también el caso de *La intrusa*, en la que una familia aparece sentada en una habitación, mientras en la estancia contigua se encuentra la madre agonizante. El diálogo en este caso solo es motivado por el abuelo ciego, que puede ver menos, «pero también más que los demás» (p. 116).

Lo que ocurre en estas obras es que el diálogo se reduce en cierto sentido a intervenciones «de tipo coral», por lo que se «desvanece la vinculación dramática» y aquello que tendría que ser la expresión de un personaje concreto que espera una respuesta, se convierte en el reflejo del estado de ánimo general: los caracteres, antes que representar y protagonizar la acción, «se convierten en su objeto» (p. 118).

En *Interior* sucede algo muy parecido. Una familia espera el regreso de su hija sin saber que ha muerto, mientras que el vecino, encargado de darles la noticia, los observa desde la ventana y comenta la perspectiva que ahora tiene sobre ellos, al conocer algo que les cambiará la vida:

Tengo cerca de ochenta y tres años y es la primera vez que me ha herido la vista de la vida. No sé por qué lo que hacen me parece tan extraño y tan nuevo... Están esperando de noche sencillamente, a la luz de su lámpara, como hubiéramos nosotros esperado a la luz de la nuestra; y, sin embargo, creo verlos desde lo alto de otro mundo, porque sé una verdad pequeña que ellos no saben todavía... (Maeterlinck, 1890: 152).

Visto de este modo, el intento de Maeterlinck de adaptar a las formas del drama su propósito de analizar a los seres humanos desde una posición objetiva, no podía sino llevarlo hasta la forma épica, agrietando con ello todavía más la tensión entre el principio formal del drama y las nuevas exigencias temáticas que, como se verá, todavía tardarían algunos decenios en encontrar una propuesta alternativa firme.

En el caso de Hauptmann, lo que ocurre «es que aquello que caracteriza buena parte de su obra es la inclusión de un nuevo matiz o subgénero en el teatro de fin de siglo: el del *drama social*». Es cierto que, antes que dicho autor, otros dramaturgos introdujeron temáticas muy parecidas, pero quizá sea la obra de Hauptmann la que representa mejor el intento de adecuar la temática socio-política a la forma absoluta del drama. Según se puede leer en *Teoría del drama moderno*, este tipo de teatro pretende exponer las distintas características sociales y políticas que han sometido la vida de los individuos a sus propios designios, y para ello tiene que trasladar dichas circunstancias alienadas «a un presente

interpersonal». Sin embargo, como se ha visto, el drama burgués no acepta que aquello que se representa haga alusión a motivos que estén fuera de la escena, por lo que ya desde un primer momento las obras de Hauptmann «tienden a desestabilizar tales procedimientos» (Szondi, 1956: 121-122).

Por otra parte, el drama social supone también «una trasgresión del tiempo presente», en tanto que, al intentar exponer unas circunstancias que están sometidas al pasado y al futuro, es decir, que no se desarrollan por obra del presente dramático mismo ni de los «conflictos interpersonales» (*zwischenmenschlichen Konflikte*) (p. 123).

En primer lugar, el teórico se ocupa de *Antes del amanecer*, drama en el que Hauptmann expone la vida de una familia de campesinos de Silesia, cuya fortuna producida por el carbón los lleva al vicio y a la degradación personal. Todas estas circunstancias provocan lo que también ocurría en las obras analizadas anteriormente, esto es, la imposibilidad o la dificultad del diálogo provocada por una vida «que se recluye en sí misma» y que convierte a los individuos en objetos pasivos. De todos modos, Hauptmann tiene que introducir un personaje que haga las veces de narrador, el cual, en este caso, «se presenta mediante la figura de un sociólogo» que visita las minas de carbón para hacer un estudio. El dramaturgo procura así representar la vida de los campesinos de «forma objetiva», pero intentando salvar con ello las exigencias del drama (p. 124).

A juicio de Szondi, dicha figura, conocida como el «relator épico», no era extraña en cierto modo al teatro de fin de siglo. En general, el relator se «asemeja al *raisonneur* del drama clásico», aunque con la gran diferencia de que este último estaba integrado en la sociedad que se representaba en las tablas y siempre queda en sus manos una última reflexión. Algo que no ocurre en el caso del Desconocido (el sociólogo), ya que este parece ser el único capaz de «reflexionar sobre la situación de los otros», es decir, que su inclusión «objetiviza» a los demás personajes. La sola aparición de este personaje reafirma la crisis del drama. En esta obra no existe «conciliación entre sujeto y objeto» en el sentido hegeliano, sino que la relación entre ambos se polariza y se abre «hacia los cauces de la épica», por muchos que fueran los intentos de Hauptmann de mantenerse en los perímetros del drama normativo (p. 125).

Entre estos esfuerzos de Hauptmann por adecuarse al estilo dramático a pesar de todo, Szondi destaca la desaparición del sociólogo Loth al final de la obra. Dicho personaje se había enamorado de una de las hijas de la familia, quien veía en él la única salvación a su vida enajenada y corrupta, pero Loth decide abandonarla tras descubrir el alcoholismo congénito que sufre la mujer.

Este final un tanto incomprensible, según el contexto de la propia obra, y que en la época fue señalado por los críticos, se debería «a las propias exigencias formales del drama». Según esta tesis de Szondi, Hauptmann tuvo que eliminar al sociólogo porque todos los elementos que no tenían cabida en las condiciones previas del drama «tenían que ser sacados de la escena» antes de su conclusión. En cierta medida, el autor se vio obligado a forzar la trama para no saltarse las convenciones de una dramaturgia a la que aún se mantenía fiel, ya que «en la época de crisis del drama los elementos formales de naturaleza épica aparecen camuflados bajo la especie de elementos temáticos» (p. 126).

Con respecto a los *Tejedores*, estrenada en 1891, Hauptmann retoma la temática social, pero esta vez a través de la representación de la vida de los trabajadores textiles en las montañas de Aulen en el siglo XIX. Para Szondi, el problema formal arranca, de forma parecida a los casos anteriores, cuando se intenta articular la acción del drama en un ambiente monótono y de enajenación como el de los talleres de costura.

El recurso que Hauptmann utiliza para dar inicio a la acción «es el único posible en estas circunstancias», es decir, «el de la revuelta». Aquí el dramaturgo pone en movimiento la acción dramática, al tiempo que señala otra de las principales cuestiones de una época en la que los derechos laborales apenas existían. Con todo, dicho tema no puede salvar la forma dramática, porque la revuelta no tiene carácter de «conflicto interpersonal», y el diálogo (una vez más) se ve entorpecido por el ruido colectivo, «que solo puede ser expresado a través del estilo épico». Por todo esto el dramaturgo tiene que introducir de nuevo la figura del Desconocido. Este papel lo representa un antiguo soldado que regresa a su tierra después de un largo periodo y que se asombra ante los grandes cambios producidos en todos los aspectos de la vida. En definitiva, lo que aquí se vuelve a evidenciar son los mismos o muy parecidos problemas que desde Ibsen, e incluso antes, acuciaban a las formas preceptivas del drama y que, como se verá en lo que sigue, continuaron apareciendo en las diferentes obras, hasta la aparición de ciertas propuestas en cuyo fondo ya no se encontraba la incuestionable forma del drama llamado «absoluto» (pp. 127-131).

7.3 «Transición». Del Naturalismo al Existencialismo

Como parece haber quedado claro, la tesis propuesta por Szondi intenta demostrar que la crisis del drama comienza a agudizarse en el momento en que, desde una óptica hegeliana, la desunión de sujeto y objeto no permite llevar a cabo los consabidos tres

principios fundamentales del drama. Tales principios atienden, por una parte, al presente continuo en el que debe desarrollarse la acción; por otra, a las relaciones interpersonales, y, en conjunto, a un «suceso absoluto» en el que todo remite a la obra, dejando fuera tanto las circunstancias más íntimas, como aquellas que vienen determinadas por elementos exteriores (Szondi, 1956: 136).

A modo de resumen, podemos decir que el tiempo presente se menoscaba en Ibsen en el momento en que el pasado se convierte en objeto de la obra; del mismo modo, las relaciones interpersonales se relativizan cuando en Strindberg «la perspectiva subjetiva se erige en principio rector»; y, por último, el suceso en Hauptmann deja de ser absoluto en tanto que las circunstancias exteriores (sociales y políticas) entran en escena:

la contradicción interna del drama moderno estriba, pues, en que la cohesión dinámica de sujeto y objeto en el plano formal entra en conflicto con la separación estática de ambos en el plano del contenido. Los dramas donde se manifiesta dicha contradicción tienen que resolverla siquiera de forma provisional para poder ser compuestos (p. 136).

Sin embargo, las contradicciones formales a las que se vio sometido el drama encontrarán una salida en esos recursos que, precisamente, en un principio utilizaban los autores citados para evitar lo contrario, es decir, que las nuevas «formas dramáticas tomaran los caminos que con ánimo de preservación ya habían iniciado Ibsen, Strindberg, Maeterlinck y Hauptmann» (ibid.).

Este proceso de transición (*Überleitung*) aparece también en otras esferas literarias y artísticas. Por ejemplo, en el caso de la narrativa, Szondi afirma que la aparición de la llamada «novela psicológica» en el siglo XIX es otro síntoma de la quiebra del estilo épico tradicional, pues el monólogo interior, en el que no existe «distancia épica», desestabiliza la relación de enfrentamiento entre un sujeto relator y un objeto relatado. A modo de ejemplo, el autor toma el nombre de Stendhal, ya que en su obra todavía se intenta salvar la distancia épica recurriendo al conocido recurso *se dit-il* (se dijo a sí mismo), con el que el narrador podía introducir los pensamientos del personaje «sin fracturar los esquemas épicos tradicionales», actuando así con la misma o muy parecida actitud de conservación de los autores tratados anteriormente. Según el teórico, esta deriva del género narrativo alcanzará su mutación definitiva con la aparición del

Ulysses de Joyce, pues ahora el monólogo interior se constituye en «principio formal», dejando al relator épico fuera de la ecuación (pp. 137-138).

Con todo esto, el autor pretende mostrar cómo el germen de un nuevo estilo empieza a crecer dentro de las formas tradicionales, como ocurrió, por ejemplo, en la obra de Cézanne, en la que «se encontraban ya varias de las claves» que más tarde desarrollarían algunas corrientes posteriores como el cubismo (p. 139).

Quizá por este motivo, antes de entrar de lleno en las obras dramáticas que abiertamente proponían un cambio de estilo, Szondi se detiene en varios momentos de la historia del drama en los que este carácter de «conservación» de la forma tradicional aún intenta mantener las directrices de la forma «gastada» del drama.

Como se ha visto más arriba, el naturalismo constituye para Szondi un intento de preservación. Por ejemplo, en el caso del drama naturalista alemán se cambiaron los protagonistas habituales, representantes de la burguesía, por personajes pertenecientes a extractos sociales menos acomodados. El propósito que parecía tener este cambio consiste «en revitalizar la propia estructura del drama», valiéndose de la fuerza y ánimo que dichos personajes podían presentar, y que el prototipo de *dramatis personae* burgués, «vuelto hacia sí mismo y sus problemas», había perdido (p. 140).

La proclama general del drama naturalista pretendía con esto «abrir las fronteras dramáticas a otras capas de la sociedad», es decir, que el drama no fuera patrimonio exclusivo de la clase burguesa. Sin embargo, en el fondo, lo único que proyectaba esta corriente era la preservación del estilo del drama, cuyos dominios habituales «habían dejado o estaban dejando de ser efectivos». Si el paso del drama de la nobleza al llamado drama burgués había sido coherente con el cambio histórico, por el contrario, el intento de introducir en las obras a la clase proletaria no tuvo en cuenta «el cambio global que esto suponía» y procuró «salvar la distancia histórica» entre las formas del drama convencional y la nueva realidad social representada, que, como se ha visto, ya no parecían ser compatibles (p. 141).

En el drama canónico la identidad entre los personajes y el autor tiene que ser completa, del mismo modo que entre el público y aquello que se representa. Sin embargo, con la introducción del proletariado (tal y como se ha visto en el caso de Hauptmann) esta identificación se hace insostenible. El dramaturgo «ya no puede guardar esa identidad», ya que se presenta o actúa como observador, por lo que tal recurso «solo puede provocar tensiones» en una forma dramática que aspira a la identidad entre sujeto y objeto (p. 144).

Otro de los intentos de «preservación» se encuentra relacionado con el diálogo. Como se ha señalado, esta característica primaria del drama absoluto empezó a cuestionarse en el momento en que la comunicación entre los personajes «se veía interrumpida o entorpecida» por determinadas circunstancias inherentes a las propias características históricas. Este sería uno de los motivos por los que en el teatro europeo de la segunda mitad del siglo XIX apareció una corriente teatral cuyo propósito, lejos de buscar una salida a las nuevas exigencias, intentará salvaguardar la forma tradicional. Szondi argumenta que dicho teatro, conocido como conversacional, versaba sobre diferentes temas de actualidad, tales como el sufragio femenino, el amor libre o el socialismo. En cualquier caso, como ya ocurriera con el naturalismo, la actualidad de los temas no alcanzaba para dotar a dicho género dramático de la modernidad que se le exigía. La conversación ahora se aleja del diálogo dramático, en tanto que «lejos de dotar de personalidad y acción a los personajes», los convierte en «arquetipos que exponen un determinado tema», cuyo origen no está dentro del mismo drama, y por ello se vuelve a evidenciar la imposibilidad de seguir sosteniendo unas formas que agonizan a paso firme (pp. 146-147).

Por otra parte, habría que subrayar que Szondi da un salto temporal de más de veinte años para terminar este epígrafe con *Esperando a Godot* de Samuel Beckett. Para el autor, esta obra representa, o, mejor dicho, «tematiza» esa carencia formal que el drama había venido sufriendo con respecto al diálogo, y que acaba degenerando en la conversación insustancial. A su juicio, lo que se pone de manifiesto en este drama es la caída general en «un vacío metafísico», que solo puede sobrevivir a través de ese murmullo insatisfecho que provoca una conversación vacía. Con *Esperando a Godot* se reafirmaría así el estado total de incumplimiento de la forma dramática, que ya no busca una salida para «la preservación de las formas tradicionales», sino que recrea esa misma imposibilidad (p. 149).

De todos modos, el teórico da un paso atrás en el tiempo para continuar describiendo otro de los intentos de preservación del «drama absoluto», representado ahora por el «acto único». Como ya se ha visto en los casos anteriores, la tensión propia de la «dialéctica intersubjetiva» del drama convencional comienza a desaparecer de la escena por el aislamiento al que se ven sometidos sus personajes. A pesar de esto, el intento de los dramaturgos por mantener viva dicha tensión dramática se manifestará «en el recurso al acto único» que ejemplifican, entre otras, las obras de Strindberg (p. 151).

En el acto único la tensión se mantiene al mostrarse una «situación límite» que aboca a la catástrofe, pero una catástrofe a la que los personajes no se enfrentan oponiendo su libertad frente a los designios del «destino objetivo», tal y como se vio a propósito de Schelling, sino una catástrofe «que se reconoce con resignación y mutismo», pues, como sabemos, la tragedia del mundo burgués reside en el tránsito mismo de la vida (p. 152).

En este punto, Szondi hace alusión a las *Cartas sobre Dogmatismo y Criticismo* de Schelling, obra que más tarde el teórico retomaría en sus lecciones sobre los géneros literarios; algo que vuelve a demostrar que el conjunto de los temas que el autor desarrollaría en su carrera se encontraban de un modo u otro prefigurados en este primer trabajo.

En cuanto al caso del «acto único», el modelo que Szondi toma para ejemplificar el trasvase de la tensión dramática de la «acción» a la «situación» es una obra de Strindberg, cuyos dramas apuntaban desde sus comienzos a esta crisis del género.¹⁷³ Según el teórico, el propio Strindberg había afirmado en un trabajo de crítica teatral (*Der Einakter*) que el acto único podría constituir «la fórmula del drama futuro», porque, al trasladar toda la tensión a una sola situación, se podía renunciar a mostrarla a través de una «dialéctica interpersonal» (*zwischenmenschlichen Dialektik*) cada vez más lastrada (p. 153).

En *Ante la muerte* (1892), Strindberg retoma un tema muy parecido al de *El padre*, pero en esta ocasión no aparece un oponente que pueda mostrar un conato de intriga interpersonal, pues el protagonista es viudo y, a diferencia del Capitán de *El padre*, le es imposible encontrar en su mujer a un antagonista. Szondi comenta que el conflicto con las hijas, educadas por la madre para enfrentarse a este, tampoco puede asumir el centro de la representación, ya que los problemas reales del padre vienen provocados por «circunstancias externas». El protagonista, dueño de una pensión, cae en bancarrota y se ve así expuesto a una tensión dramática que «ya no se produce por confrontaciones personales, sino por la situación misma». Sin embargo, dicho personaje toma cierto carácter resolutivo cuando, al final de la obra, incendia la pensión que regenta y se suicida con el objetivo de que las hijas puedan cobrar una indemnización que les permita sobrevivir. Con todo, esto no evita «que la tensión siga alojada en el marco de la

¹⁷³ Tal y como sostiene Lynn R. Wilkinson, a lo largo del texto se puede apreciar que Szondi otorga un carácter mucho más pionero a Strindberg que a Ibsen o Chéjov, a quienes sitúa solamente como epígonos del teatro dramático (cit. por Garrido, 2011: 33).

situación», en tanto que este final no se produce por medio de una secuencia de acciones, sino a través de la exposición de una familia llena de rencor y odio (p. 154).

Asimismo, otro de los intentos de preservación de la forma dramática tradicional se basó «en presentar a los personajes en un lugar angosto o de reclusión», en el que la cercanía física les llevara a romper el silencio o el monólogo imperante que, tal y como se ha visto, venían producidos por una nueva realidad (ibid.).

Para Szondi, los orígenes de dicho intento de preservación se pueden encontrar en el prólogo de Hebbel a *María Magdalena* (1844), en el que el autor hablaba de una peculiaridad de la tragedia burguesa (*Bürgerliches Trauerspiel*) que tiene que ver con «el brusco hermetismo con que individuos incapacitados para generar dialéctica alguna se enfrentan entre sí en un entorno extremadamente limitado...». Con esta sentencia, Hebbel estaba evidenciando no solo el problema al que se enfrentaba la forma dramática, sino además una de las soluciones que se intentarían llevar a cabo para preservarla durante los siguientes cien años. En palabras del propio Szondi:

La angostura física reinante priva a los hombres del espacio que precisarían para mantenerse reclusos en sus monólogos y silencios, apartados de los demás. Las palabras que literalmente lesionan al otro vulneran también su hermetismo obligándole a replicar. El estilo dramático, amenazado de muerte a causa de la inviabilidad del diálogo, encuentra una vía de preservación desde el momento en que el monólogo resulta imposible en un entorno limitado y ha de volver a desandar el camino hasta el diálogo (p. 156).

Un ejemplo paradigmático de esta corriente lo encuentra el teórico en el *La casa de Bernarda Alba*. A su modo de ver, la reclusión en la que viven las hijas de Bernarda muestra a las claras la obligación de establecer este tipo de diálogo que, antes que por iniciativa propia, se ve provocado por «el hermetismo» de la situación (p. 157). Así, en el segundo acto, cuando Adela se ausenta de la habitación donde sus hermanas cosen, Magdalena irrumpe en la escena para romper el silencio:

(Sale Magdalena con Adela.)

MAGDALENA.— Pues, ¿no estabas dormida?

ADELA.— Tengo mal cuerpo.

MARTIRIO.— (Con intención.) ¿Es que no has dormido bien esta noche?

ADELA.— Sí.

MARTIRIO.— ¿Entonces?

ADELA.— (Fuerte.) ¡Déjame ya! ¡Durmiendo o velando, no tienes por qué meterte en lo mío! ¡Yo hago con mi cuerpo lo que me parece!

MARTIRIO.— ¡Sólo es interés por ti!

ADELA.— Interés o inquisición. ¿No estabais cosiendo? Pues seguir.
¡Quisiera ser invisible, pasar por las habitaciones sin que me preguntarais dónde voy!
(García Lorca, 1945: 139-140).

De un modo parecido a lo que ocurría con el «acto único», este tipo de dramas representan para Szondi un modelo en el que la propia problemática formal del drama se tematiza. No obstante, el teórico pasa por alto, quizá por falta de tiempo para desarrollar este punto, que el momento más importante de la obra en este sentido se encuentra en la última escena, en la que, después de la muerte de Adela, y de las diferentes trifulcas que se suceden en la casa, Bernarda cierra la obra reclamando una vez más un silencio que no parece llegar nunca:

BERNARDA.— Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara.
¡Silencio! (A otra hija.) ¡A callar he dicho! (A otra hija.) Las lágrimas cuando estés sola. ¡Nos hundiremos todas en un mar de luto! Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio! (García Lorca, 1945: 221).

En el caso del Existencialismo, *Teoría del drama moderno* plantea desde un principio que esta corriente literaria aparece en cierto modo como respuesta al Naturalismo, o mejor dicho, como una especie de «vuelta al humanismo», a la esencia de lo clásico (Szondi, 1956: 160).

Como es sabido, frente a la objetivación del medio y de quienes lo habitan pretendida por el Naturalismo, el Existencialismo sitúa al ser humano —como ente autónomo— en el centro de su mirada. El propio título de la famosa conferencia de Sartre ya indicaba este giro conceptual cuando, frente a otras interpretaciones, sostenía la conocida afirmación de que «el existencialismo es un humanismo» (Sartre, 1946: 16). Por todo ello, Szondi entiende que con esta vuelta a lo clásico y a la noción de libertad (aunque con sus diferentes matices) el Existencialismo presentaba las características idóneas para

volver a plantar resistencia frente a las continuas amenazas a las que la forma dramática se veía sometida, especialmente contra la «epización» a la que tendía el Naturalismo. El dramaturgo existencialista «intenta ahora situar a sus personajes fuera de su entorno habitual», es decir, lejos de todo naturalismo, para poder así resaltar mejor esa «existencia arrojada» en la que las experiencias de los individuos se ven multiplicadas y acentuadas (Szondi, 1956: 161).

Según Szondi, las obras teatrales del propio Sartre dan prueba de todo ello. En *Las moscas* (1943), Orestes regresa a su tierra como si fuera un extraño, y la vinculación del ser con el mundo se va produciendo de forma paulatina y no como algo dado por naturaleza. Por otro lado, el autor comenta que la misma situación ocurre cuando, en *Muertos sin sepultura* (1946), Sartre coloca a varios integrantes de la Resistencia como rehenes. Asimismo, en *Las manos sucias* (1948), el protagonista, un joven burgués, se mueve de forma anómala en los ambientes del partido comunista (p. 162).

De todos modos, donde Szondi advierte mayor representación de este movimiento dramático es en *A puerta Cerrada*. En esta obra, la acción transcurre en un salón clásico situado en el infierno, con el que el dramaturgo intenta hacer un paralelismo «entre la vida social y la morada del diablo», terminando con la conocida sentencia: «el infierno son los demás» (Sartre, 1948: 41). Dicha cita deja entrever la crisis formal del drama, pues, en el mismo instante en que se cuestiona la relación con los otros, queda en entredicho una vez más «el principio constitutivo de las relaciones interpersonales». Sin embargo, en este caso la inversión de la vida de salón que se muestra, aunque temáticamente pueda resultar inconexa para el drama burgués, no actúa del mismo modo en relación con la forma, pues «la inversión supone a un tiempo una preservación del estilo dramático» (Szondi, 1956: 163).

En definitiva, lo que el teórico intenta demostrar es que, a pesar de sus innovaciones, el drama existencialista todavía guardaba ciertos rasgos que le impedían romper de forma definitiva con el llamado «drama absoluto».

Como vemos, la evolución que Szondi presenta está estrechamente relacionada con aquella otra que sostenía a propósito de las relaciones entre antigüedad clásica y modernidad. Si en este caso el teórico hace una lectura dialéctica del camino existente entre el drama clásico y las nuevas formas teatrales épicas, en la citada obra se valió de los mismos procedimientos para dibujar la línea que conducía desde la poética normativa a la estética especulativa, algo que vuelve a confirmar la tesis de que la mayor parte de

los presupuestos teóricos del autor se encontraban de forma embrionaria en su primer trabajo.

7.4 «Intentos de resolución» (*Lösungsversuche*). Del teatro político al misterio sobre el tiempo

Desde la perspectiva de Szondi, una de las primeras alternativas a la crisis del drama, cuyo propósito ya no buscará mantener la forma establecida, se puede encontrar en la dramaturgia expresionista alemana que se realizó entre los años 1910 y 1925. Este movimiento es deudor del drama estacional de Strindberg que, como se ha visto, buscaba llegar a lo general partiendo de lo propio; pues el recurso al personaje «desconocido», trasunto del propio autor, y que hacía las veces de relator épico, estableció «un principio formal» (el del anonimato y la repetitividad) que más tarde tomaría el Expresionismo (Szondi, 1956: 165).

Según el autor, Strindberg, en *Camino de Damasco*, utiliza a este «desconocido» para crear un personaje cuyas características cumplen con esa forma de acercarse a lo común a través de lo personal. Dicho personaje, que no tiene nombre, consigue así dotarse de «un estilo propio», pero, a la vez, impropio; es decir, representar lo colectivo desde lo subjetivo y viceversa; algo que, para el teórico, está muy relacionado con la dialéctica de la individuación de la que hablara Adorno en *Mínima Moralia*:

En el seno de la sociedad represiva, la emancipación del individuo no beneficia a éste, sino que lo perjudica. La libertad frente a la sociedad le priva de la fuerza para ser libre. Pues por real que pueda ser el individuo en su relación con los otros, concebido como algo absoluto es una mera abstracción (Adorno, 1951: 49-50).

Y un poco más adelante, el propio Adorno añade:

No es que el yo esté meramente engranado con la sociedad, sino que le debe a ésta literalmente su existencia. Todo su contenido viene de ella, o, concretamente, de las relaciones objetivas. Y tanto más se enriquece cuanto más libremente se despliega en ella reflejándola, mientras que la delimitación y la solidificación que el individuo

reclama como su originariedad, en cuanto tales limitan, lo empobrecen y lo reducen (Adorno, 1951: 154).¹⁷⁴

Siguiendo las premisas del *Stationendramen*, el Expresionismo convertirá al individuo aislado, que al tiempo es trasunto de toda una sociedad, en fundamento de su forma dramática. Por ejemplo, Szondi habla de obras como *El hijo* de Hasenclever o *El mendigo* de Sorge, en las que los protagonistas adquieren especificidad a través de los entornos en los que son insertados. La dramaturgia expresionista no se reduce a una representación exclusiva de «un yo aislado», sino que encuentra su cometido en la plasmación «de una colectividad que descubre para el teatro los vicios y las virtudes de las grandes metrópolis». Y al mismo tiempo se libera «de forma consciente y programática» de las cadenas del «drama absoluto», porque con esos personajes aislados desaparecen de algún modo las relaciones interpersonales, y con ellas el presente espacio-temporal (Szondi, 1956: 166).

Según esta argumentación, todo lo visto a propósito de la crisis del drama, pero especialmente sobre el drama social de Hauptmann, alcanzará por fin rango programático, incluso antes que en la propia creación teatral, en la puesta en escena de Erwin Piscator. Para Szondi, fue precisamente esta falta de una alternativa completa por parte de los dramaturgos coetáneos aquello que llevó a dicho director a una nueva forma de entender el drama (p. 169).

En su *Teatro político*, Piscator dejaba clara esta posición cuando afirmaba lo siguiente: «tal vez la índole propia de mi montaje se debe puramente a una deficiencia de la producción dramática. En todo caso, nunca hubiera destacado, con tanto relieve, de haber dispuesto yo de una producción dramática adecuada» (Piscator, 1929: 166).

En efecto, Piscator transformó las tentativas anteriores de salvaguardar el drama llevándolas a las tablas sin cortapisas, es decir, sin propósito de eludir la imposibilidad del diálogo, la introducción de elementos exteriores o la sustitución de los problemas personales por conflictos sociales y políticos.

Según comenta Szondi, para el director escénico el personaje tiene ahora una función diferente, en la medida en que se deja a un lado sus propias preocupaciones internas para centrarse en su función social (Szondi, 1956: 171). En concreto, Piscator

¹⁷⁴ Esto mismo nos remite asimismo a Marx, cuando en el prólogo a la *Contribución a la crítica de la economía política* sostenía que: «El hombre es, en el sentido más literal, un animal político, no solamente un animal social, sino un animal que sólo puede individualizarse en la sociedad» (Marx, 1859: 283).

dice: «dondequiera que él [el personaje] se presenta, se presenta juntamente con él su clase o su capa social. Cuando se ve en un conflicto de orden moral, psicológico o práctico, se ve en conflicto con la sociedad» (Piscator, 1929: 170).

Todo esto supone el final del carácter absoluto de la forma dramática y la aparición de un teatro épico sin restricciones, en el que «Piscator se vale de un recurso nunca visto hasta el momento en una representación», es decir, proyecciones cinematográficas. A través del film, el director teatral intenta poner sobre las tablas toda la «vorágine de acontecimientos» que recorren la vida político-social, y que, como se ha visto, a la llamada «actualidad dramática» le era imposible (Szondi, 1956: 171).

El teórico ejemplifica esta nueva técnica dramática recurriendo a la citada obra de Piscator; en concreto, se centra en el capítulo donde el director explica la puesta en escena de *Hoppla, wir leben* de Ernst Toller. En este apartado, Piscator defiende un propósito concreto: «derivar el destino individual de los factores históricos generales, relacionar dramáticamente el destino de Thomas [el protagonista de la obra] con la guerra y con la revolución de 1918» (1929: 195). La representación pretende mostrar así el impacto que sufre este soldado, recluido durante ocho años, con el mundo que se encuentra tras su liberación. Por este motivo, el director se vale de la proyección cinematográfica, pues, en su opinión, «la película es el único medio capaz de hacer transcurrir en siete minutos ocho años interminables» (1929: 196).

La tesis que propone Szondi es que el componente narrativo, otorgado por la introducción de imágenes en movimiento,¹⁷⁵ añade a la representación aquello que va más allá de la propia «epicidad» del cine. A su juicio, la «yuxtaposición» de elementos cinematográficos y de la acción escénica imprime «similares efectos narrativos», pero no los mismos que pueden aparecer en las obras de cine. Esta adecuación de unas partes a otras de la representación se acentúa aún más con «la utilización del escenario simultáneo», del mismo modo que ocurre con la temporalidad de la obra. La introducción de elementos cinematográficos rompe con el presente dramático en tanto que lo expuesto en la pantalla «pertenece al pasado, pero también puede anticipar el futuro», diluyendo con ello la tensión que en el drama se reservaba para las escenas finales (Szondi, 1956: 174).

No obstante, tras todos estos recursos se encuentra un eje de articulación representado por un «yo épico de desmedidas dimensiones», es decir, el propio Piscator.

¹⁷⁵ Aquello que, de un modo similar, Barthes definía como «polifonía informacional» (1964: 354).

Prueba de ello es el ya famoso decorado en el que aparece una gigantesca imagen del director sobre una pantalla de tres pisos, una imagen que, para Szondi, acaba de dinamitar por completo la tradición del «drama absoluto», en tanto que a través de ella se exponen —sin prejuicios— todos los elementos que hasta la fecha eran inoportunos para la obra dramática, e incluso se hace de ellos un conjunto programático recogido bajo el nombre de «revista teatral» (p. 175).

Como es sabido, la obra de Brecht se encuadra en la misma línea que los montajes de Piscator.¹⁷⁶ Según la opinión de Szondi, ambos autores siguieron en cierto modo el camino marcado por el Naturalismo, pero con la gran diferencia de que ninguno de los dos aceptó el intento de camuflar «bajo términos temáticos» aquello que la forma dramática no podía expresar. Para poder entender esto con más facilidad, Szondi explica que el cometido principal de Brecht —que para el teórico va un paso más allá que Piscator— consistió en «trasladar» aquello que en Hauptmann solo podía darse a través de la mirada del sociólogo, es decir, la objetivación de la vida de los campesinos de Silesia, a un rango de «categoría formal» (ibid.).

Brecht había descrito ya este propósito en su *Breviario de estética teatral*, en el que el autor apostaba por un teatro en el que el análisis científico, al que se había sometido a la naturaleza, se llevara también a la vida social, para desvelar así las relaciones de poder y explotación que se producen entre en los seres humanos:

La nueva manera de pensar y de sentir aún no ha penetrado verdaderamente en las grandes masas, y la razón ha de buscarse en el hecho de que la burguesía —o sea la clase que detenta el poder— impide que las ciencias que con tanta eficiencia se usan para dominar la naturaleza sean aplicadas a un campo que se mantiene en la sombra: el de las relaciones recíprocas que los hombres mantienen para explotar y someter la naturaleza. Este proceso del que dependen todos los otros se cumple sin que los nuevos métodos del pensamiento, que lo habían condicionado, pongan también a la luz las relaciones de los hombres (Brecht, 1957: 23-24).

Partiendo de esta premisa, Szondi entiende que Brecht ya no podía seguir la senda de la forma dramática. Al poner en el centro de la representación la lucha de clases y «los

¹⁷⁶ Tal y como refieren Pasta Júnior (2001: 18), Horn (2008: 32) y Garrido (2011: 38), la importancia que, como se verá, tienen en este trabajo las obras de Piscator y Brecht, en tanto que en ellas se refleja mejor que en ninguna de las analizadas lo que Szondi entiende por «intento de resolución», queda un tanto desdibujada por las pocas páginas que el teórico dedica a ambos autores.

conflictos bélicos derivados de esta», el dramaturgo tiene que renunciar a toda forma preestablecida. El carácter interpersonal del drama burgués se vuelve de este modo improcedente, porque «los problemas ahora tienen otro fundamento, de ahí que Brecht oponga a la «dramaturgia aristotélica» una de carácter «épico» (Szondi, 1956: 176).

En las *Observaciones a la ópera Ascensión y caída de la ciudad de Mahaganny*, Brecht hacía un recorrido por las diferencias que deberían separar a una y otra forma. En concreto, el dramaturgo (1933-1947: 46) presentaba un cuadro con las siguientes características:

Forma dramática del Teatro	Forma épica del Teatro
El escenario encarna un suceso	El escenario lo cuenta
Implica al espectador en una acción y consume su actividad	Le convierte en espectador pero despierta su actividad
Le posibilita sentimientos	Le obliga a tomar decisiones
Hace experimentar sentimientos	Le exige tomar decisiones
Le procura vivencias	Le procura conocimientos
El espectador es implicado en una acción	El espectador es confrontado con ella
Se trabaja con la sugestión	Se trabaja con argumentos
Los sentimientos se conservan	Se exageran hasta producir conocimientos
El hombre se presenta como algo conocido	El hombre es objeto de análisis
El hombre inmutable	El hombre mutable e inductor de mutaciones
Los acontecimientos se suceden linealmente	En curvas
El mundo como es	El mundo como se va transformando
Lo que el hombre debe hacer	Lo que puede hacer
Sus instintos	Sus motivos

Tales modificaciones presentan «la sustitución» de la conocida síntesis dramática entre sujeto y objeto, por una confrontación de carácter épico que se inserta en todos los elementos de la obra. En primer lugar, Szondi destaca la función del escenario, que en Brecht deja de ser el único referente espacial para convertirse en un relator de la propia acción, es decir, que sobre este pueden aparecer elementos que indiquen determinados momentos de lo representado, tal y como había propuesto Piscator. Asimismo, el espectador ahora no queda al margen de lo representado ni tampoco «arrebataado hasta su

seno» a través de la enajenación, sino que debe tomar partido al verse «confrontado» con la acción representada (Szondi, 1956: 177).

Según esta tesis, el propósito del teatro épico consiste en llevarnos a la reflexión sobre los distintos estratos de la sociedad y sobre la alienación a la que estos se ven sometidos. Para ello, como es sabido, Brecht se vale de múltiples recursos a los que denomina «efectos de distanciaci3n». Entre estos distintos elementos de distanciaci3n, Szondi pone de relieve la inserci3n de prólogos que sirven para quebrar «el carácter absoluto del drama», pues, en su opini3n, al hablar de la propia representaci3n antes de su puesta en escena, se da cuenta explícita de su carácter ficcional, algo que el teatro dramático intentaba evitar a toda costa. Igualmente, destaca que los personajes pueden tomar distancia con respecto a sí mismos «mediante parlamentos en los que se presentan o hablan en tercera persona» (p. 178).

Algunos años después, el propio Barthes se refería al trabajo de Brecht en estos mismos términos:

el público sólo debe identificarse a medias con el espectáculo, de modo de «conozca» lo que se le muestre en él, en vez de sufrirlo; [...] el actor tiene que colaborar a que se forme esta conciencia, denunciando su papel, no encarnándolo, [...] el espectador no debe nunca identificarse completamente con el héroe, de modo que pueda seguir siendo siempre libre de juzgar las causas, y más tarde los remedios, de su sufrimiento; [...] el teatro debe dejar de ser mágico para convertirse en crítico (Barthes, 1964: 65-66).

A este respecto, Szondi toma un extracto de una intervenci3n de Pelagea Wlassowa en *La Madre* de Brecht que reproducimos por completo:

Casi me avergüenzo de ponerle esta sopa a mi hijo. Pero ya no puedo echarle grasa, ni media cucharada siquiera. Hace ya una semana que me están descontando del jornal un kopete por hora. Por más que me esfuerce no tengo manera de repararlo... ¿Qué puedo hacer yo, Pelagea Wlassowa, con cuarenta y dos años como tengo y viuda de obrero y madre de obrero como soy? (Brecht, 1930: 11).

A decir del teórico, el teatro épico de Brecht supone la «oposici3n entre sujeto y objeto» por medio de la exposici3n «científico-pedagógica», es decir, que esta nueva forma teatral tiene la funci3n —explícitamente heredera del marxismo (Küpper, 2015:

46)— de sacar a la luz aquello que en cierta manera el teatro dramático había intentado ocultar (de un modo u otro) detrás de los conflictos interpersonales, y que, como hemos visto, tiene que ver con la sujeción del sujeto moderno a unas condiciones político-sociales determinadas.

Por otra parte, Szondi habla de una propuesta teatral concreta que intenta mostrar la alienación de los individuos por medio del propio escenario y que, como en otros casos, tuvo un primer antecedente claro en Strindberg. Según el teórico, la obra en la que Strindberg hace más explícitos estos antecedentes es *Sonata de los espectros*. En la representación de esta obra el escenario muestra la fachada de una casa «con la que se pretende mostrar las diferentes situaciones simultáneas que en ella ocurren». No obstante, el resultado final solo pone de manifiesto «la contradicción latente» que se produce entre el tema de la reclusión y el aislamiento y la forma del teatro dramático (Szondi, 1956: 181).

La multiplicidad de lugares en los que podría desarrollarse la acción quedan así reducidos a un mero decorado, «porque Strindberg, siguiendo el modelo de la preservación», coloca una plaza delante de la fachada, y en ella a dos personajes que van explicando y comentando las escenas que ocurren dentro del domicilio, «con lo que se produce una especie de trasvase» desde la incipiente epicidad que generan las múltiples habitaciones en la escena, hasta la unidad dramática (p. 182).

Sea como fuere, no será hasta los años veinte del siglo pasado cuando varias obras afronten este mismo caso sin intenciones de conservar la forma dramática. Entre ellas Szondi destaca especialmente *Los criminales* (1929) de Bruckner, obra en la que, como en Strindberg, también se levanta una fachada de tres pisos sobre el escenario. No obstante, ahora las siete habitaciones o compartimentos que se pueden ver no están precedidos por ninguna plaza ni por ningún personaje que las unifique en pos de la forma dramática. Esto hace que el propio escenario se «convierta en relator épico» y que las distintas acciones no se vinculen por medio de una situación común que relata el personaje exterior, sino a través de la relación que «cada acción guarde con un mismo tema» (p. 184).

Todo esto se lleva a cabo en la obra «por medio de varios movimientos». En el primer acto, se muestran las circunstancias que llevan a los habitantes de la casa a cometer diferentes delitos, «aunque todas estas acciones no se suceden de forma lineal», sino por medio de un yo épico sin palabra, «quien enfoca alternativamente a un recinto u otro del

inmueble». El espectador se hace así una idea general de lo que acaece en cada habitáculo y la acción general se introduce en un acto narrativo (p. 185).

Por otra parte, en el segundo acto, se cambia la «heterogeneidad de la vida metropolitana» por la «homogeneidad» con la que se imparten las leyes en los tres pisos del palacio de justicia, que ahora ocupan el escenario. Según esto, el cambio de escena que antes llevaba a cabo el relator épico, en esta sección se produce mediante una especie de «efecto dominó». Se trata de un recurso en el «que la última frase que se dice en una escena, por ejemplo, «los hechos son concluyentes», se utiliza en la siguiente «para abrir el diálogo», por lo que entre las escenas no hay un «vínculo orgánico» explícito, y los único que las une, además de la correlación de frases, es el tema de la justicia (ibid.).

Este apartado de *Teoría del drama moderno* concluye con una afirmación interesante, según la cual, en cierto sentido, en estos casos se pone en evidencia la figura del relator épico, en la medida en que la narración se produce por medio de otros cauces, y la acción dramática se va formando gracias a los diálogos y monólogos que los personajes mantienen. No obstante, esto no significa, como es evidente, que se «vuelva a la forma del teatro dramático», sino que, con el montaje escénico, «se manifiesta asimismo las contradicciones formales» que irán apareciendo en el seno del teatro épico, contradicciones y suturas en las que entra el problema del flujo de conciencia y del monólogo interior que se manifiesta también en el género narrativo (p.187).

Para Szondi, el caso de *Seis personajes en busca de autor* ocupa un lugar importante en lo que a las tentativas de resolución sobre la crisis de la forma dramática se refiere. En su opinión, el célebre argumento de esta obra nos da a conocer dos cosas fundamentales. Por una parte, la trama de la obra muestra por qué el autor se niega «supuestamente» a escribir, y, por otra, también permite conocer los motivos por lo que dicha representación estaba condenada al fracaso en términos del teatro dramático (p. 189).

A juicio de Szondi, la virtud de Pirandello consiste en advertir la manera en que el propio asunto de la obra «se resistía» a las normas de la forma dramática, y en lugar de dinamitarla, como en los casos vistos anteriormente, hace de ella la propia temática de la obra. El diálogo que mantienen los seis personajes con el director de la compañía (en su intento de que este último represente la obra) desgrana paulatinamente no solo el argumento de la representación, que estos quieren llevar a las tablas, sino también «buena parte de los aspectos que, desde Ibsen, comenzaron a quebrar la forma dramática» (p. 190). Tal y como ha observado Oliveira, el personaje del director afirma en buena medida

la teoría de Szondi cuando, al responder a las súplicas de los personajes, pronuncia de forma contundente las siguientes palabras: «¡Pero todo esto es una novela!» (v. Oliveira, 2013: 88).

Por otra parte, Szondi defiende la idea de que madre e hijo tienen actitudes de personajes ibsenianos, pero que, al no estar sujetos a los designios del dramaturgo, pueden expresar libremente la repulsa que les produce la exteriorización de su intimidad e incluso el propio diálogo:

EL HIJO. ¡Ninguna escena! Me fui, me fui porque no quería hacer una escena. Porque yo nunca he hecho escenas, ¿comprende?

LA MADRE. ¡Es verdad! ¡Fue así! ¡Fue así!

EL DIRECTOR. ¡Pero ahora es necesario hacer esa escena entre usted y él! ¡Es indispensable!

LA MADRE. ¡Aquí me tiene, señor! Aunque a lo mejor debería permitirme hablar un momento con él para revelarle mi corazón.

EL PADRE. (*Acercándose al HIJO de manera agresiva.*) ¡Lo tienes que hacer! ¡Por tu madre! ¡Por tu madre!

EL HIJO. (*Más convencido que nunca.*) ¡No haré nada!

EL PADRE. (*Agarrándolo por los hombros y sacudiéndolo.*) ¡Por Dios, obedece! ¡Obedece! ¿No escuchas cómo te está hablando? ¿No tienes entrañas?

EL HIJO. (*Agarrándolo también.*) ¡No! ¡No! ¡No insistas! (*Agitación general. La MADRE, temerosa, tratará de interponerse y separarlos.*)

LA MADRE. ¡Por favor! ¡Por favor!

EL PADRE. (*Sin soltarlo.*) ¡Tienes que obedecer! ¡Tienes que obedecer!

EL HIJO. (*Luchando con él, terminará por tumbarlo cerca de la escalerilla, entre la consternación de todos.*) ¿Qué locura te ha dado? ¡No tiene dignidad como para dejar de mostrar a todos su vergüenza y la nuestra! ¡A eso no me presto! ¡Eso no! ¡Así interpreto la voluntad de quien no quiso hacer de nosotros un espectáculo!

(Pirandello, 1925: 46)

Según esto, la unidad dramática de lugar se ve del mismo modo «cuestionada por los propios personajes», quienes representan la imposibilidad del encuentro con el otro a través de la figura del hijo (Szondi, 1956: 191):

EL DIRECTOR. ¿Vamos empezar de una vez el segundo acto?

LA HIJASTRA. No digo ni una palabra más. ¡Pero tenga en cuenta que desarrollar todo en el jardín, como quiere, no será posible!

EL DIRECTOR. Y ¿por qué no?

LA HIJASTRA. Porque él (*señalará de nuevo al HIJO*) está siempre encerrado en su habitación, ¡apartado! Luego, como le he dicho, habrá que desarrollar todo el papel de ese pobre muchacho confundido en casa.

(Pirandello, 1925: 40)

Para Szondi, la dramaturgia del yo, tal y como se ha visto en Strindberg, se manifiesta en la figura de la hijastra, a quien el director contesta con una crítica mordaz que destaca de nuevo el carácter meta-dramático de la obra (Szondi, 1956: 192):

LA HIJASTRA. ¡No cuente conmigo! ¡En absoluto! ¡Lo que se va a representar en la escena lo han arreglado entre ustedes dos! ¡Ahora lo comprendo! Él quiere que se representen (*enfatisa*) ¡sus tormentos espirituales! ¡Pero yo quiero representar mi drama, el mío!

EL DIRECTOR. (*Molesto, agitándose con furia.*) ¡Cómo no, su drama! ¡Pues no sólo existe su drama! ¡Están los otros! El suyo. (*Señalará al PADRE*) ¡El de su madre! No es posible que un personaje llame más la atención y desplace a los demás, acaparando la escena. ¡Es necesario que todos formen un cuadro armonioso y que se represente lo que se puede representar! Sé muy bien que cada uno tiene toda una vida dentro de sí y quisiera contarla. Pero esto es precisamente lo difícil: expresar sólo lo necesario y en relación con los demás. ¡Y con eso, sólo con eso, sugerir todo lo que queda oculto! ¡Ah! Sería muy cómodo si cada personaje pudiera en un precioso monólogo, o... por decir..., en una conferencia, ¡soltar todo lo que quisiera contar!

(Pirandello, 1925: 37)

Todo esto hace de la obra de Pirandello lo que Szondi llama una especie de «historia auto-representada del drama», o mejor dicho, la historia auto-representada de la crisis del drama y de sus diferentes intentos de solución. No obstante, el teórico acaba concluyendo que la obra no termina de romper por completo —como sí lo lograron los casos anteriores— con la forma dramática, y todo ello porque «la situación narrativa habría tenido que dejar de ser temática» para llevarse a cabo en términos estrictamente formales, es decir, que en el fondo lo que no se pone en duda es la actualidad interpersonal (Szondi, 1956: 195).

Como es sabido, el recurso al monólogo interior en la dramaturgia moderna tiene sus antecedentes en los clásicos «apartes». Sin embargo, dichos apartes «constituían un problema para la ejecución del drama absoluto», pues como ha quedado claro, este debía llevarse a cabo por medio de un diálogo continuo «que remitiera sin fallo a un tiempo presente». Con todo, Szondi defiende la idea de que en la evolución histórica del drama el recurso al aparte vuelve a aparecer, aunque alterando su forma original para poder desenvolverse dentro de la estructura cerrada del drama. A partir de aquí, uno de los principales ejemplos de esta nueva inclusión del aparte se puede encontrar en los dramas de Hebbel, ya que en estas obras «el aparte abandona su función de comentario derivado de la situación» para convertirse en el medio por el cual los personajes pueden expresar íntimamente aquello que piensan. En concreto, en *Herodes y Mariamne*, Hebbel lleva a cabo este recurso «introduciendo un para sí» en el diálogo (ibid.):

Herodes: (para sí) Esto he de contárselo a Mariamne, sin perderle los ojos de vista (Alto) ¡Esa mujer no debía tener hijos! ¡En caso contrario me ocuparé yo mismo de la criatura! ¡A ella, que la entierren como se enterraría a un príncipe, bien podría a haber sido la reina de las mujeres! (cit. por Szondi, p.197).

De este modo Hebbel anticipa la técnica del monólogo interior que más tarde «desarrollarían Joyce en la novela y autores como O'Neill en *Extraño interludio*». En dicho drama aparecen ocho personajes que apenas se conocen, por lo que, en repetidas ocasiones, «se recurre al monólogo interior para mostrar aquello que cada uno puede decirse a sí mismo». No obstante, Szondi insiste en que, en este caso, el aparte no significa una «suspensión provisional del diálogo», sino que se presenta como su propia autonomía «en calidad de informe psicológico y de un yo épico» (p. 199).

El siguiente recurso que explícitamente deja atrás la forma del teatro dramático lo encuentra el autor en *Nuestro pueblo* de Thornton Wilder, una obra que «presenta elementos que enraízan con los dramas de Chéjov» y con esos personajes para los que el mundo objetivo se ha vuelto extraño. En general, y siguiendo la senda de los dramaturgos anteriores, Wilder se aleja del «intento de preservación de la forma», pero valiéndose para ello de un recurso diferente, representado por la figura del traspunte. Para Szondi, la presencia de esta figura, conocida como apuntador, hace que la obra pierda ese carácter de «ilusión» al que aspiraba el teatro dramático. De este modo la acción «se ve reemplazada por el relato dramático» y la concatenación de escenas ya no se produce por

medio de la problemática interpersonal, sino por la narración del traspunte, perdiendo asimismo la tensión propia del drama convencional (p. 200).

La obra de Wilder se divide en cuatro actos. En el primero, se puede apreciar la vida de dos familias completamente normales. En el segundo, el público asiste a la puesta en escena de la boda del hijo de la primera familia con la hija de la segunda, con la novedad de que, para poder explicar mejor esta relación, «el traspunte retrocede hasta el día en que la pareja se declara su amor», rompiendo con ello la «actualidad dramática». En el tercer acto, que se desarrolla nueve años más tarde, se asiste a la muerte de la esposa que fallece en el parto de su segundo hijo (ibid.).

Según lo entiende Szondi, el traspunte es el encargado, como en las demás escenas, de describir el medio en el que los personajes se mueven, es decir, que hace las veces de narrador objetivo; aunque, a diferencia de los intentos de Strindberg y Hauptmann, dicho relator ya no forma parte del elenco de personajes, tal y como se concibe en la representación dramática clásica. Además, el escenario se «presenta sin escenografía ni tramoya», pues «lo objetivo se confiará al informe que rinda el Traspunte, mientras que el escenario quedará libre para el suceso interpersonal, ya de por sí limitado y sujeto a amenazas diversas» (p. 204).

En el último acto, la hija fallecida le pide al traspunte que le ayude a salir del mundo de los muertos, al menos por un día, y que le permita regresar a su infancia, concretamente al momento de su duodécimo cumpleaños. En este caso, «la facultad épica» del traspunte toma visos de una naturaleza divina cuando permite a los muertos regresar a su propio pasado. Ahora bien, lo que para Szondi tiene más importancia es que con dicho recurso se representa la alienación de una forma diferente y, si cabe, más explícita, en la medida en que el personaje asiste a su propio cumpleaños como un espectador, dejando mostrar así «la distancia» del individuo moderno «consigo mismo» (p. 205):

Emily Los vivos no comprenden, ¿no es verdad?
Sra. Gibbs No, hija, no mucho.
Emily Cada cual anda encerrado como si estuviera encerrado en una caja.
(Wilder, 1938: 185)

En el apartado sobre Ibsen, hemos visto que el tiempo solo podía entrar en el drama de forma temática, es decir, que para poder mantener la forma del «drama

absoluto», el autor tenía que comenzar la obra por los acontecimientos finales y, a partir de estos, volver sobre el pasado «por vía analítica». Sin embargo, como se vio, este recurso ponía en evidencia la crisis formal del drama, señalando la imposibilidad de este para exponer el tiempo en toda su dimensión, porque lo temporal solo puede mostrarse de manera eficiente a través de una forma literaria en la que tanto en su forma como en su contenido se muestren de manera simultánea «dos momentos diversos».

No obstante, a juicio de Szondi, en la época posclásica la primera obra que mostraría una verdadera preocupación por el tiempo no sería una obra dramática, sino *La educación sentimental* de Flaubert (p. 207). En este sentido, el teórico alude a *Teoría de la novela* de Lukács, en la que, entre otras cosas, su autor defendía que:

la gran unidad temporal que abarca esa novela [*La educación sentimental*] que articula a los hombres en generaciones y adjudica sus actos a un complejo histórico-social no es un concepto abstracto, una unidad intelectualmente construida *a posteriori*, como la del conjunto de *La comedia humana*, sino algo en sí existente, un continuo concreto y orgánico. Solo que ese todo es una reproducción verdadera de la vida en la medida en la cual todo sistema ideal de valores es respecto de él solo regulativo, en la medida en la cual la idea que le es inmanente es solo la idea de la propia existencia, la idea de la vida. (Lukács, 1920: 91).

Con todo, Szondi entiende que la «culminación» de este problema llegaría algunos decenios más tarde con la obra de Marcel Proust, quien en este sentido sería «el único discípulo de Flaubert». En su opinión, en la obra de Proust se articula una «dialéctica trágica» entre la felicidad que puede producir la recuperación de lo perdido, del objeto de la nostalgia, y «el tiempo como magnitud transformadora». Proust se sintió afligido durante toda su vida por la constatación de que cualquier tipo de recuperación de lo perdido llega siempre tarde. Es decir, que aquello que anhelamos puede volver, pero cuando regresa, el tiempo nos ha transformado, y esa transformación ya no nos permite gozar de lo recordado, por lo tanto: «la consumación» acaba en el «vacío». Este sería el motivo por el que «Proust apostaba por el recuerdo» que aparece de forma inesperada, pues, solo cuando no «está sujeto a la nostalgia», tal y como ocurría con la famosa *madeleine*, puede producir verdadera felicidad (Szondi, 1956: 208).

Pero la cuestión que Szondi plantea en este caso no es si la forma dramática convencional puede o no albergar el tratamiento del tiempo, algo que ya quedó patente a

propósito de Ibsen, sino si el teatro mismo puede hacerlo. La respuesta a esto la encuentra el autor en el acto único de Thornton Wilder *La larga cena de Navidad* (1931).

Ya en las conversaciones de las cenas navideñas de la familia protagonista, comprendidas en un periodo de noventa años, aparece de forma continua «el movimiento del tiempo». Así, por ejemplo, uno de los personajes hace la siguiente reflexión: «en un país nuevo y tan grande como el nuestro el tiempo pasa realmente muy deprisa. Pero en Europa tiene que pasar muy despacio, con esa terrible guerra» (cit. por Szondi, 1956: 209).

Sin embargo, el tratamiento de lo temporal no se reduce a estas referencias, pues Wilder, a modo de relator épico, «yuxtapone diversos fragmentos de tiempo» que, no obstante, después aglutina en unidad dramática que «sugiere la idea de un único ágape navideño». La «transformación» de los noventa años en una sola cena produce una especie de «disociación» en un «trascuro formal» y «un trascuro de contenido» que se corresponde con el montaje (p. 210).

En concreto, el teórico comenta que esta dualidad es la misma que Günther Müller aplicara al terreno de la épica, definiéndola como «tiempo de la narración y tiempo narrado»; distinción que en la década de 1980 Paul Ricoeur trataría con profundidad en el segundo volumen de *Tiempo y narración*,¹⁷⁷ en el que el autor explicaba a propósito de Günther Müller que:

"Narrar -se dice- es hacer presentes (*vergegen wärtigen*) acontecimientos no perceptibles por los sentidos de un oyente". Ahora bien: el hecho de "narrar" y la cosa "narrada" se distinguen precisamente en ese acto de hacer presente. Distinción fenomenológica, pues, que hace que cualquier narración es narrar algo (*erzählen von*) que no es la propia narración. De esta distinción elemental se deriva precisamente la posibilidad de distinguir dos tiempos: el empleado en narrar y el narrado (Ricoeur, 1984: 494).

En el caso del drama, Szondi piensa que esta dualidad temporal provoca un efecto propio del teatro épico, esto es, «el efecto de distanciaci3n», tal y como se ha visto en Brecht. El paso del tiempo, que es inherente tanto al drama como a la vida misma, se

¹⁷⁷ A diferencia de otros casos, aqu3 est3 justificado que Szondi no tuviera en cuenta a Ricoeur, ya que *Teoría del drama* se publicó casi treinta años antes que *Tiempo y narraci3n*. Esto tambi3n nos deja ver que en cierta manera Szondi se adelant3 a Ricoeur al dar importaci3n te3rica al asunto de la representaci3n del tiempo.

puede percibir en este caso como algo distinto «al separarse lo que en general aparece como idéntico». De este modo la diferencia temporal provocada por las fases de la dramatización y el montaje «se constituye como principio formal de la obra de Wilder» (Szondi, 1956: 211).

En *La larga cena de Navidad*, el paso del tiempo y su experiencia se concreta en la acción a través de la decadencia de la propia familia, en la que «el espíritu emprendedor» y la unidad de la primera generación se sustituyen paulatinamente por la decadencia y el hastío, e incluso por el desapego entre hermanos. Para el teórico, este movimiento, que indica a las claras el paso del tiempo, contrasta con su representación en una sola cena, lo que le otorga un carácter estático que tiende a la reflexión. Dicho contraste se manifiesta en los diálogos por medio de la alusión a «sucesos nuevos» que indican el transcurso de los noventa años, mientras que lo estático de la acción aparece «con la repetición de frases» que continuamente recuerdan el pasado (p. 212).

En cuanto a la puesta en escena, podemos observar que también presenta esta dualidad. En el escenario aparece, a modo realista, un salón clásico con una gran mesa donde se sientan los familiares, y que en cierto modo representa el «detenimiento del tiempo». Sin embargo, este realismo estático «se ve interrumpido por dos puertas colocadas en paralelo» que representan respectivamente el transcurso del tiempo «por medio del nacimiento y la muerte». Así, cuando un personaje enferma, se coloca dubitativo al lado de la puerta que se oculta tras una cortina negra, y cuando muere, se adentra en ella. Del mismo modo, el nacimiento se representa cuando los actores entran en el escenario a través de la puerta contraria, adornada con flores. En definitiva, con esta puesta en escena simbólica, y a la par épica, Wilder consigue romper el «ilusionismo dramático», pero, sobre todo, logra revelar la «auténtica esencia» (*wahren Wesen*) de la obra, es decir, «el misterio profano sobre el tiempo» (p. 213).

En el último apartado, el teórico se centra en varios dramas de Arthur Miller que, en gran medida, se corresponden con el camino recorrido por la transformación formal de la dramaturgia moderna. En concreto, dicha evolución aparece reflejada en las dos primeras obras del dramaturgo. Según Szondi, en *Todos eran mis hijos* (el primer trabajo publicado de Miller) el autor intentaría hacer una especie de adaptación del «drama social y analítico» de Ibsen dentro de los parámetros de la vida social norteamericana. Con este propósito la obra pretende reflejar el pasado oscuro de un padre por medio del presente dramático; aunque tal recurso incurriría, del mismo modo que en Ibsen, «en un error manifiesto». Es decir, que dicha obra, antes que poner en salvaguarda el carácter

dramático de la representación, acentuaba uno de sus grandes puntos de ruptura: «la contradicción existente entre el pasado recordado en el plano temático y el presente espacio-temporal inherente al postulado formal del drama» (p. 215).

Sin embargo, la siguiente obra publicada por Miller intentará evitar tales contradicciones «abandonando la forma dramática». En *Muerte de un viajante*, el dramaturgo deja a un lado la representación del pasado por medio del presente «para mostrar lo pretérito sin forzamientos dramáticos», es decir, «tal y como aparece en la vida misma: a voluntad propia y en la *mémoire involontaire* (Proust)». Siguiendo esta línea, Miller evita la susodicha «acción interpersonal» y lo que se expone en el presente de la obra son los sentimientos anímicos de un sujeto perturbado en cierto modo por su pasado (p. 216).

La obra en cuestión representa lo que sucede después del regreso imprevisto de Willy Loman de un viaje de trabajo. Durante este viaje, el protagonista se ve embestido continuamente por el pasado y, a su vuelta, ya no puede evitar que todo lo ocurrido en su vida anterior se interponga en la actual. En cualquier caso, los recuerdos de Loman no se muestran a través del diálogo, sino que «Miller inserta el recuerdo mediante la conocida técnica cinematográfica del *flash back*». El escenario se va transformando continuamente dependiendo de las situaciones que la *mémoire involontaire* traiga a la mente del viajante; lo que propicia que los demás *dramatis personae* se conviertan en «proyecciones» del yo épico, «a la manera del Expresionismo» (p. 217).

De todos modos, para poner de relieve la naturaleza épica de la obra de Miller, Szondi la compara con la función teatral que Shakespeare inserta dentro de *Hamlet*. Para el teórico, la introducción del «teatro dentro del teatro» solo se puede entender como un episodio más incluido dentro de la acción. Por este motivo, la función que se representa dentro de la misma obra no repercute en ninguna de las tres unidades del drama ni en su carácter absoluto. Por el contrario, en *La muerte de un viajante* lo que ocurre es que el pasado representado «no constituye un episodio temático», pues la acción del presente se mezcla continuamente con este; algo que, en el fondo, lleva a la obra hacia una relativización del presente (p. 218).

Esta relativización se aprecia de forma particular en las «escenas de transición», es decir, en aquellas en las que el presente empieza a ser inundado por el pasado, que refleja el mundo interior del protagonista. En una de estas escenas, mientras Loman juega a las cartas con un vecino (Charley), se aparece ante él la imagen de su hermano Ben, y sin que el vecino pueda verlo ni oírlo, comienza una especie de conversación entre ambos

que «se ve interrumpida» —al modo del personaje sordo de Chéjov— por las constantes preguntas sin respuesta del vecino (p. 219):

BEN: ¿Vive contigo nuestra madre?

WILLY: No, murió hace mucho tiempo.

CHARLEY: ¿Quién?

BEN: Qué lástima. Mamá era toda una señora.

WILLY (*a Charley*): ¿Eh?

BEN: Había confiado en ver a la vieja.

CHARLEY: ¿Quién murió?

BEN: ¿Sabes algo de nuestro padre?

WILLY (*desconcertado*): ¿Por qué me preguntas quién murió?

CHARLEY (*recoge la apuesta*): ¿De qué me hablas?

(Miller, 1949: 41).

En este caso Szondi entiende que existe una diferencia fundamental entre el recurso de Chéjov y la técnica de Miller, ya que, como se vio, la sordera en Chéjov se utiliza como un «soporte temático», mientras que en Miller la «yuxtaposición» de los dos mundos solo puede aparecer gracias a un «nuevo principio formal» (Szondi, 1956: 220).

En última instancia, el teórico concluye haciendo una breve reflexión sobre el carácter provisional de su obra que parece responder en cierto modo a las críticas que se han señalado al principio de este capítulo. A su juicio, *Teoría del drama moderno* pretende desarrollar una perspectiva concreta de la producción dramática y determinar los momentos en que se han producido nuevas estructuras literarias, pues «la historia del arte no viene determinada por las ideas, sino por la generación de formas» (p. 223). En estos términos, el autor deja claro que esto no es más que la visión de un momento determinado en la historia del drama, y que la transformación de las formas seguirá construyendo un camino que se escapa a los propósitos de su obra, ya que aún no podía poseer la perspectiva suficiente para tratar las diferentes obras teatrales que se estaban publicando en ese momento.

Sobre esto último es importante destacar que Kai Bremer recoge esta iniciativa lanzada por Szondi en una obra de reciente publicación titulada *Postskriptum Peter Szondi, Theorie des Dramas seit 1956* (2017), en la que el autor declara explícitamente

su intención de seguir el camino abierto por el teórico.¹⁷⁸ En dicho trabajo, también se analiza otro libro posterior ya citado, *Posdramatisches Theater* (1999) de Hans-Thies Lehmann, quien llevó a cabo una primera tentativa crítica de seguir los pasos de Szondi, aunque con diferencias notables con respecto a Bremer, indagando en la deriva del drama después de los años cincuenta del siglo pasado, y que acabo estableciendo el término de lo que hoy se conoce como «teatro posdramático».¹⁷⁹ Tal y como explican Boenisch (2012: 161) y Asmuth (2016: 201), Lehmann incidía entre otras cosas en el paralelismo existente entre la influencia de la cultura burguesa en el «drama absoluto» definida por Szondi,¹⁸⁰ y la que más tarde (en las décadas de 1980 y 1990) ejerciera sobre el teatro otro elemento de carácter burgués —aunque menos paradigmático— como el de los medios de comunicación.

Por otra parte, esta tercera sección de la obra de Szondi también ha sido objeto de diversas objeciones por parte de la crítica. Por ejemplo, Michael Hays (1983: 78-80) habla de las diferencias sustanciales que existen entre las soluciones de Brecht y las de Pirandello, las cuales, sin embargo, Szondi coloca en una misma línea.¹⁸¹ Por su parte, Mostaço (2016: 135) señala que al menos tres de los autores analizados por Szondi (Chéjov, Pirandello y Miller) muestran en realidad más rasgos líricos que épicos. Sin embargo, en el caso de Chéjov, Mostaço no tiene en cuenta que Szondi lo sitúa en el periodo de crisis y que, en concreto, antes que omitir el componente lírico de su teatro, lo propone como uno de los rasgos que evidencian la ruptura con la forma dramática. El mismo Lehman (1999: 55), a pesar de sus críticas iniciales, constataba que Szondi amplió la perspectiva inicial de *Teoría del drama moderno* en un trabajo posterior titulado *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, en el que el teórico matizaba su perspectiva sobre la transmutación del teatro dramático en épico, incluyendo ahora algunos de los resultados que el teatro lírico había mostrado también en este cambio de paradigma.

¹⁷⁸ No obstante, tanto Bremer como Lehmann vuelven a insistir en la supuesta ambigüedad que el trabajo de Szondi muestra entre el drama como texto y su realización teatral.

¹⁷⁹ El término «posdramático» es definido por Lehmann como un teatro que «se presenta a sí mismo como un punto de encuentro de las artes y desarrolla —y exige, por tanto— un potencial de percepción desvinculado del paradigma dramático (y especialmente de la literatura)» (1999: 56).

¹⁸⁰ Szondi ampliaría estas cuestiones en su *Teoría del drama burgués del siglo XVIII*, en el que se estudian las similitudes y diferencias entre las obras de George Lillo, Diderot, Lessing y Mercier, pero desde una óptica más centrada en la sociología de la literatura y menos en la «semántica de las formas». También en el artículo titulado «Tableau et coup de théâtre» contenido en *Lektüren und Lektionen*, el teórico plantea un esbozo de estas mismas cuestiones en relación con la obra de Diderot.

¹⁸¹ Garrido (2011: 30) señala que, por el contrario, las dos primeras partes han tenido una aceptación bastante amplia, tal y como queda reflejado en los artículos de Hays (1979), Höyng (2009) o en el monográfico dedicado a Szondi en el número 108 de *Marbacher Magazin* editado por König (2004).

En todo caso, y aunque dichas críticas no están mal encausadas, Szondi no afirma que las diferentes soluciones apunten hacia un mismo camino, porque, como se ha visto, lo que las une tiene que ver más con su oposición al teatro dramático que con su adscripción a una determinada corriente.

En general, parece que el proyecto de Szondi nunca fue el de escribir una historia de la evolución del drama ordenada cronológicamente, como sí fue el caso de Raymond Williams (1969), quien pocos años después de la segunda edición de *Teoría del drama moderno*, publicó un trabajo que, sin tener en cuenta la obra de Szondi, seguía casi el mismo camino que el recorrido por el teórico, con la salvedad de que Williams hacía un recorrido de raigambre más historicista y menos inclinado hacia la teoría. Por otra parte, cabe destacar la coincidencia de las obras teatrales tratadas en ambos casos, coincidencia que queda patente en el título mismo del trabajo de Williams, *Drama from Ibsen to Brecht*, el cual incluso parece inspirado en la obra de Szondi.

Sea como fuere, y siguiendo las palabras que Szondi escribiera a un amigo de la infancia (Imanishi, 2009: 102), el cometido de su obra era indagar y reflexionar teóricamente en las simetrías y diferencias —históricamente condicionadas— entre las obras de Hauptmann y Brecht, Strindberg y Bruckner, o como en este último caso, entre Henrik Ibsen y Arthur Miller, lo que en cierta medida puede explicar (Attala Pochón, 1997: 163) la vigencia que todavía mantiene su trabajo en diferentes aspectos.

8. Tentativa sobre lo trágico

8.1 Introducción

La obra que trataremos a continuación, *Versuch über das Tragische*, fue presentada por Szondi en 1960 como escrito de habilitación para el ingreso en el cuerpo docente de la Universidad Libre de Berlín. Sin embargo, como apuntan Garrido (2011: 14) y Weidner (2015: 55), este trabajo no encontró la aprobación unánime que sí obtuvo su tesis doctoral, *Teoría del drama moderno*, e incluso fue rechazada su publicación en Suhrkamp, por lo que el autor decidió probar suerte en la editorial Insel, donde finalmente se publicó en 1961.

Tal y como se detalla en la introducción, el propósito general de esta obra consiste en encontrar un «momento estructural más o menos oculto» (*ein mehr oder weniger verdecktes Strukturmoment*) que el autor cree intuir en algunos de los textos de doce pensadores publicados entre 1795 y 1915. En realidad, lo que Szondi pretende buscar en este trabajo es ese elemento que después desarrollaría en todas sus obras —tanto en forma como en contenido— y que no es otro que la dialéctica propiamente dicha, algo que vuelve a evidenciar que, desde sus primeras investigaciones, el teórico siguió lo que podríamos llamar una hermenéutica hegeliana.

Para el autor (1961: 247), ese «momento estructural» que une de alguna forma la filosofía de lo trágico y las tragedias analizadas en esta obra se concentra en el componente dialéctico que subyace en los intersticios de lo trágico. Con todo, habría que tener en cuenta que para Szondi lo trágico no es un concepto absoluto, sino que:

constituye más bien algo así como una estructura dialéctica que hunde sus propias raíces en la realidad, pero no coincide con la dialéctica de lo real. No necesariamente donde se dé una dialéctica tiene que darse de hecho lo trágico, como tampoco sería lícito reducir al concepto lógico-formal propio de la dialéctica a un fenómeno como lo trágico, al que se debe los ejemplos poéticos más elevados y cuya comprensión siempre aparece relacionada con la interpretación de la existencia (Carlo Gentili y Gianluca Garelli, 2010: 282).

No obstante, como hemos señalado, esta *Tentativa sobre lo trágico* ha sido objeto de diversas críticas. Por ejemplo, Lasch (2013: 221) recuerda que ya Hans-Dieter Gelfert insistía en que el argumento de Szondi se encontraba en cierta manera «viciado», en la medida en que la relación entre dialéctica y tragedia se discierne partiendo de unos textos cuyo pensamiento se estructura, precisamente, a través de la dialéctica. En opinión de Gelfert, por este motivo no era muy difícil que estos pensadores, al tratar sobre lo trágico, lo hicieran sobre la base de la dialéctica. Por otra parte, para el citado autor, Szondi se muestra menos convincente en el momento de encontrar ese punto de unión en las tragedias mismas. Sin embargo, el propio Lasch defiende (2013: 223) que, si bien es cierto que la tesis de Szondi remite constantemente a autores filosóficos de índole dialéctica, en lo que al análisis de las tragedias se refiere, la crítica de Gelfert tiene menos fundamento, en tanto que —como veremos— no parece que Szondi tenga demasiados problemas para encontrar el punto de unión en las obras teatrales.

Por otro lado, cabe destacar, siguiendo a Riechers (2018: 655), que este interés de Szondi por la relación entre tragedia y dialéctica probablemente viene influido por la obra de su padre, el psiquiatra Leopold Szondi, de la que su hijo era buen conocedor. En los textos de Leopold Szondi la tragedia es siempre el resultado de dos leyes polares opuestas, es decir, que en términos psicológicos, el «desastre» viene precedido por la interrupción o alteración de las relaciones dialécticas entre estos dos polos en la psique del individuo. Como tendremos ocasión de comprobar, esta concepción —aunque con las diferencias propias de cada disciplina— está estrechamente relacionada con la teoría de lo trágico que se desarrolla en la *Tentativa*. También es cierto que el teórico intentó desde sus inicios alejarse de cualquier tipo de análisis de los «efectos» (y por tanto del psicologismo), tal y como vimos en los primeros capítulos de esta investigación. Se podría decir que Szondi coincide con Benjamin y con los principales modernistas clásicos (incluyendo a Freud) en el horror a todo psicologismo superficial, tal y como demuestra una carta de 1953, en la que el teórico escribió a Bernhard Böschenstein lo siguiente: «Si permaneceré fiel al método histórico en el futuro, no lo sé. Pero tal vez lo necesite para poder alejarme del psicologismo» (cit. por Nägele, 2007: 20).¹⁸²

Con todo, habría que tener en cuenta que el cometido de esta obra «no es hacer una exposición exhaustiva» de los textos, sino más bien un comentario que busca indagar

¹⁸² La traducción es nuestra.

en la noción de lo trágico que ocupa cada sistema, al tiempo que señala ese punto común que su autor cree encontrar en todos ellos (Szondi, 1961: 248).¹⁸³

En concreto, *Tentativa sobre lo trágico* se abre con una afirmación explícita, según la cual, desde Aristóteles, existe una «poética de lo trágico», pero no será hasta los trabajos de Schelling cuando aparezca una «filosofía de lo trágico» (ibid.).¹⁸⁴ En este punto también podemos observar, al igual que ocurriera con *Teoría del Drama moderno*, que en las primeras obras de Szondi se encontraba prefigurada la mayor parte de las inquietudes teóricas que el autor fue desarrollando a lo largo de su carrera. Si, como vimos, en su tesis doctoral aparecían las primeras pinceladas de su inclinación teórica sobre las relaciones entre forma y contenido, en esta segunda obra se manifiestan no solo su posterior interés por la dialéctica hegeliana, sino también algunas de las claves que en torno a los géneros literarios el autor desarrollaría a partir de la filosofía de Schelling, Hölderlin y el propio Hegel.

Esta obra refleja, además, el gusto de su autor por las formas breves, oponiéndose de este modo (Polledri, 2018: 223-224) a los voluminosos trabajos de la tradición filológica germana, de los que Staiger fue un notable representante, y que, en definitiva, también nos muestra el camino formal que Szondi siguió en sus trabajos posteriores. Su estilo se caracterizará en adelante por una posición que no es propiamente académica, pero tampoco puede comprenderse como una desviación estrictamente «literaria» (König, 2018: 631), es decir, que el teórico, tal y como hemos comprobado a lo largo de esta investigación, también intentó conjugar en su propio estilo el «antagonismo institucional» entre ciencia y literatura.¹⁸⁵ En el fondo, Szondi creó un género propio, al que König (2014: 102) denomina «ensayo académico» (*wissenschaftlichen Essay*). Todo esto se refleja en una carta que el autor envió al editor de Suhrkamp en septiembre de 1960, en la que se defendía el «principio ascético» que domina *Tentativa sobre lo trágico* frente a la prosa de los germanistas (de la Combe, 2013: 71). Por su parte, Bollack y Pavlovich (1983: 9) comentan que el compromiso de Szondi con la teoría incluso le hizo rechazar

¹⁸³ Según comenta Weidner (2015: 68), Szondi ya había iniciado sus investigaciones sobre lo trágico en un breve texto titulado «Sobre un verso de Romeo y Julieta» contenido en *Lektüren und Lektionen*, donde el autor hablaba de la determinación hacia la muerte que subyace en el destino del héroe.

¹⁸⁴ Nótese que el teórico utiliza en este comienzo un procedimiento muy similar al de las primeras páginas de *Teoría del drama moderno*. Como explica Süsskind (2004: 9), en ambas obras se comienza con una contraposición entre la doctrina de Aristóteles y su correspondiente evolución histórica, evolución esta que, como hemos comprobado, Szondi continuó explorando en los dos volúmenes sobre poética y filosofía de la historia.

¹⁸⁵ Más adelante, König comenta (2018: 638) que el estilo de Szondi, que como sabemos está muy influido por los parámetros de la conferencia, mezcla el ritmo de la lectura del texto (material) y del posterior comentario.

una cátedra de literatura alemana. Esta actitud es la que llevó al teórico a luchar por la inclusión de la literatura comparada en el Departamento de Filología de Lenguas Extranjeras Modernas, en la Universidad Libre de Berlín, pues, en resumen, el «carácter nacional» de los estudios alemanes «le alienaba» (Linda Maeding, 2019: 79).

No obstante, en la primera parte de la *Tentativa*, titulada «Poética de la tragedia y filosofía de lo trágico», aparecen solo nombres de filósofos y escritores alemanes, exceptuando el caso de Kierkegaard. Esta elección la justifica Szondi argumentando que la noción de *Tragik* (condición trágica) y de *Tragisch* (elemento trágico) habrían sido hasta la fecha propiamente alemanas. A su juicio, si bien en los siglos XVII y XVIII la tragedia estuvo muy presente en la literatura alemana, en el siglo XIX la concepción de lo trágico se instauró principalmente en el plano teórico, una paradoja «que solo se puede explicar por dos motivos». Por un lado, en la medida que esta relación a posteriori entre práctica y teoría nos puede ilustrar aquella famosa sentencia de Hegel (1820: 37) sobre la lechuza de Minerva, es decir, que el pensamiento especulativo siempre se alza en el crepúsculo. Y, por otro lado, porque la tragedia, en tanto obra de arte, se encontraba en el siglo XIX en una fase crítica, y por ello se desplazó hasta la filosofía misma (Szondi, 1961: 246).

La segunda parte del trabajo de Szondi, titulada «Transición: Filosofía histórica de la tragedia y análisis de lo trágico», es el núcleo central de la obra. Siguiendo las palabras de Garrido (2011: 45), la tesis de este trabajo se sustenta principalmente en esta parte debido a que en ella se da el paso desde el análisis (o lectura) de las obras filosóficas, a las obras literarias particulares, ilustrando —en rigor— la relación que desde un principio el trabajo pretende demostrar. Este intento indica también que en la *Tentativa* el teórico estaba prefigurando la conocida conjugación de filosofía y filología, que más tarde ocuparía un lugar central en su obra.

No obstante, Garrido entiende (2011: 50) que la primera parte de esta segunda sección «no es otra cosa que un ajuste de cuentas» con el prólogo epistemológico del *Origen del «Trauerspiel» alemán* de Benjamin. Según esto, el propósito de Szondi en esta sección central es reafirmar la validez de ese «elemento estructural» común tanto a la filosofía de lo trágico como a la propia historia de la literatura. En opinión del teórico, este elemento incluso se puede detectar en la propia obra de Benjamin, a pesar de que este último negara la existencia de un concepto de lo trágico. Szondi llega a esta conclusión haciendo una especie de intercambio en la terminología utilizada por

Benjamin, en concreto, en el pasaje en que el filósofo afirmaba que la tragedia concluye con la ambigüedad a través de la paradoja:

Ahí lo trágico es a lo demoníaco lo que la paradoja a la ambigüedad. En todas las paradojas de la tragedia —en el sacrificio que, condescendiente con los antiguos estatutos, va a fundar otros nuevos; en la muerte, que es expiación, pero sólo se lleva consigo al sí mismo; o en el fin que decreta la victoria del hombre y también la del dios— la ambigüedad, el estigma de lo demoníaco se halla en extinción (Benjamin, 1928: 318).

Lo que Szondi está sustituyendo aquí es fácil de entender. Se trata de cambiar el término «paradoja» por dialéctica y «ambigüedad» por dualismo, con lo que se puede incluir la tesis de Benjamin dentro del «momento estructural» que, como veremos, Szondi cree haber encontrado tanto en la filosofía de lo trágico como las tragedias mismas: «la paradoja en Benjamin [dice Szondi] redime de la ambigüedad en la misma medida que la dialéctica en Hegel del dualismo dictado por la ley absoluta» (Szondi, 1961: 303).

Por otra parte, Garrido (2011: 51), siguiendo a McFarland (2007) y a Paul de Man (1996), señala que en este punto podemos comprobar la «distancia» que Szondi tomó con respecto a Benjamin en sus aproximaciones a una teoría para definir el arte moderno, pues, mientras Benjamin intentó desacralizar cualquier intento de búsqueda de una esencia del arte, en Szondi se mantiene cierta «creencia» en un «valor aurético» presente en las grandes obras del canon occidental; o dicho en palabras del propio McFarland: «for Szondi literature remained a viable transcendent category to be clarified, while Benjamin understood it as an ideological phantasmagoria to be destroyed» (2007: 66).¹⁸⁶

Desde nuestro punto de vista, si bien es cierto que en Szondi se puede intuir una especie de «esencia» de la disyuntiva dialéctica presente en las obras que analiza, tampoco se puede negar que el mismo autor intentara alejarse de esta perspectiva afirmando, como se ha visto, que su trabajo no pretende formular una teoría absoluta y mucho menos inamovible sobre lo trágico.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Por otra parte, McFarland (2007: 68) sostiene que, gracias a Szondi y a trabajos como la *Tentativa*, la recepción de Benjamin en la posguerra prestó también atención a los aspectos literarios-metafísicos de su obra, y no solo a los más habituales relacionados con la lucha política, etc.

¹⁸⁷ A este respecto, Lasch (2013: 224) comenta que Raymond Williams, «como buen marxista», afirmaba en *Modern Tragedy*, una obra publicada pocos años después de la *Tentativa*, que no parecía tener demasiado sentido hablar de la esencia de la tragedia o querer analizar el objeto fuera de sus determinados y específicos contextos culturales y sociales.

8.2 Filosofía de lo trágico

En el primero de los apartados, Szondi se vale de un fragmento de las *Cartas sobre dogmatismo y criticismo* de Schelling, mostrando de nuevo que su interés por la filosofía idealista se encontraba presente ya en sus primeras obras. Como vimos, Schelling se preguntaba en este texto por el motivo que llevó a la razón griega a soportar las contradicciones de la tragedia. A este respecto, Szondi explica —de un modo similar al que utilizara para explicar la división de géneros— que aquello que, en opinión de Schelling, llevó a la razón griega a tolerar dicha contradicción reside en el hecho de que, en la tragedia, y especialmente en *Edipo*, la lucha que se constituye entre «la libertad subjetiva del héroe» y la «ley del mundo objetivo» (o necesidad) se salda con una «indiferencia» entre ambos (Szondi, 1961: 251).

En la concepción de Schelling, la lucha entre Edipo y el poder objetivo «queda de esta forma en una especie de síntesis», pues Edipo demuestra su libertad arrojándose por voluntad propia a su destrucción, es decir, demostrando su libertad al no esquivar su destino; pero, al mismo tiempo, el poder objetivo también manifiesta su valía «al conducir al héroe hasta su perdición». Y de este modo, quedaría explicitado el componente dialéctico que —para Szondi— encubre lo trágico en Schelling: «la indiferenciación entre libertad y necesidad únicamente puede alcanzarse si el vencedor es a la vez el vencido y el vencido al mismo tiempo el vencedor» (p. 255).

En el segundo análisis, se intenta demostrar que lo trágico en Hölderlin también presenta ese componente dialéctico, ya que Hölderlin habla en varias cartas sobre la necesidad mutua que existe entre ser humano y naturaleza; y que es precisamente en esta relación donde se funda para el poeta «la necesidad del arte» (p. 257).

Tal y como explica D'Angelo:

[En Hölderlin] el héroe trágico debe ser «reducido a un valor igual a cero», para que «también lo que es originario» pueda representarse en él, debe morir como individuo para que se manifieste «el fundamento escondido de toda naturaleza» (1997: 204).

En la tragedia esto se expresa a través de ese sacrificio que el héroe hace por propia voluntad, algo que, por otra parte, permite a la naturaleza expresar su posición de poder, y que Hölderlin refleja en la *Muerte de Empédocles*:

Grazie alla morte di Empedocle, gli agrigentini saranno condotti a una nuova giovinezza; il filosofo non si proclama re ma si sottrae al popolo affinché l'universale non si esaurisca nel particolare; morendo riconcilia gli opposti e permette all'unità di essere conosciuta. (Polledri, 2018: 230).

No obstante, Szondi afirma que Hölderlin en los años siguientes modificará esta concepción de lo trágico, y en lugar de centrar su mirada en la relación entre el ser humano y la naturaleza, ampliará su visión al trasladar la naturaleza a al propio concepto de lo divino. Lo trágico se sucede en el último Hölderlin «entre el alejamiento de los dioses y la deslealtad de los humanos», algo que —anticipando lo que más tarde desarrollaría Szondi en sus *Estudios sobre Hölderlin*— se verá superado solo en ese momento mesiánico en el que confluyan tanto dioses como humanos, tal y como vimos a propósito de *Fiesta de la paz* (Szondi, 1961: 258).

En este mismo sentido, Stankiewicz explica que:

Segundo Péter Szondi, em Hölderlin há a presença de uma dialética da fidelidade e infidelidade, do lembrar e esquecer em seus poemas de maturidade, surgidos de pensamentos que iniciaram provavelmente com a questão de fidelidade a Deus verificada em seus escritos de juventude sobre o trágico (2016: 29).

En cuanto a Hegel, Szondi defiende la idea de que su concepción de lo trágico va un paso más allá que la de Schelling. Esta diferencia estriba en que, mientras este último concluía su concepto de lo trágico con una reconciliación en esa indiferencia entre vencedor y vencido, en Hegel, precisamente, es «esa reconciliación última lo que se problematiza» (Szondi, 1961: 260), pues la dialéctica se construye en «un proceso permanente, antes que como un resultado» (Garrido, 2011: 47).

No obstante, Szondi desarrolla en lo que sigue el devenir que este proceso dialéctico-trágico tiene en la obra de Hegel, y que no fue idéntico en todas sus etapas. En los primeros escritos de Hegel, así como en la *Fenomenología*, la «condición trágica» se ve todavía como el punto de culminación de la dialéctica, es decir, que en estas obras permanece una concepción de lo trágico como fin último, como una especie de conciliación final. Y no será hasta sus escritos sobre estética «donde el filósofo realice una nueva superación» de esa conciliación a través de la religión; o sea, que en la *Estética*, Hegel introduce una nueva concepción de lo trágico «que ya no queda como conciliación

de los opuestos», sino que se vuelve a superar y conciliar históricamente (Szondi, 1961: 266).

Según Garriodo (2011: 48), Szondi tiene muy en cuenta la concepción trágica de los primeros escritos de Hegel, especialmente un fragmento de *El espíritu del cristianismo*, en el que se habla sobre un destino que no es extraño al sujeto, o dicho de otro modo, que la ley contra la que lucha el sujeto¹⁸⁸ es en cierta manera una ley que él mismo ha construido, y por ese motivo la reconciliación a la que se llega con el sacrificio del héroe no es otra cosa que una reconciliación con su propia moral: lo trágico —dice el propio Szondi (1961: 266)— «continúa siendo definido como dialéctica de la moralidad».

Como veremos, el teórico intenta relacionar esta concepción de lo trágico con la extraída de buena parte de las tragedias que comenta, especialmente con *Leo Arminius* y *Fedra*, porque la lucha entre el héroe y el destino «se plantea en el interior del héroe mismo» (ibid.); algo que puede explicar la tesis de Riechers (2018: 655) vista anteriormente, en la medida en que la lucha dialéctica que se da en el interior del héroe puede compararse con el conflicto psicológico que describía Leopold Szondi.¹⁸⁹

No obstante, Weidner defiende (2015: 57) que, precisamente, Szondi elude entrar de lleno en la síntesis hegeliana para poder seguir manteniendo la tesis de esta obra. En opinión del citado autor, Hegel habría sostenido —muy al contrario de lo escrito por Szondi— que el conflicto de los opuestos, lejos de ser trágico, se acerca más a lo propiamente triste. A pesar de todo, Weidner no parece tener en cuenta que, para Szondi, el concepto de lo trágico en Hegel pasa por muchas etapas, entre las cuales el teórico recoge la que más se ajusta a su teoría. Por otra parte, la crítica de Weidner también pasa por alto el carácter contradictorio o ambivalente (es decir, dialéctico) que presentan la mayoría de textos de Hegel, y que, como vimos, explica las distintas escuelas que posteriormente proliferaron en torno a su obra.

En cuanto a los escritos sobre estética de Solger, Szondi encuentra también sin muchos problemas este hilo conductor que relaciona dialéctica y tragedia. A su juicio, en *Las lecciones sobre estética* de Solger aparece una concepción de lo trágico que está estrechamente vinculada a la de Schelling, aunque al final es cierto que acaban

¹⁸⁸ En este punto, Sebastian Wogenstein (2007:88) señala que Szondi, (probablemente para no desviar el propósito de su trabajo), evita hablar del «flagrante» antisemitismo que aparece en este texto de Hegel, donde esa ley represora a la que se enfrenta el sujeto o el héroe del cristianismo es comparada con la ley judía.

¹⁸⁹ En este mismo sentido, Lacoue-Labarthe señala (1986: 52), aunque sin entrar en más detalles, que Szondi, al establecer su teoría sobre lo trágico, olvida «el caso difícilmente olvidable de Freud».

distanciándose. Así, aquellos conceptos que en Solger aparecen bajo los nombres de «idea» y «existencia», «se pueden equiparar a los ya vistos en Schelling de libertad y necesidad». Lo que Szondi parece demostrar con esto es una relación que, aunque esté distanciada en otros aspectos, contiene ese elemento dialéctico que une todo su proceso argumentativo. En su opinión, Solger relaciona el concepto de idea con lo divino, es decir, que la idea solo puede tener su valor máximo cuando expresa lo divino. No obstante, «para Solger ese momento en que la idea se torna representante de lo divino» solo puede llegar por una vía, esto es, cuando se anula la propia existencia, o dicho de forma más precisa, cuando el héroe perece. En virtud de esta premisa «Solger interpreta el destino de Antígona y Creonte», pues para el filósofo: «ambos expían de consuno la división, insalvable de todo punto, que se da entre lo eterno y lo temporal». (Szondi, 1961: 270).

En concreto, Szondi llega a la conclusión de que esa lucha de opuestos aparece también en Solger como una batalla «inherente a la existencia humana», o dicho de otro modo, que, como en Hegel, la dialéctica de lo trágico no solo tiene en común, como en Schelling, la lucha de opuestos entre libertad y necesidad, sino que esa guerra se da también en el «interior del ser humano» (ibid.).

De un modo parecido, el autor localiza esta relación en algunas reflexiones de Goethe sobre lo trágico, y explica que en *A vueltas con Shakespeare*, Goethe encontraba el momento trágico en las «discordancias entre el deber y el querer, presentes en cada cual». Desde su punto de vista, lo interesante de esta definición se encuentra en que el conflicto no se libra entre un poder exterior (el mundo objetivo) y el héroe, sino que esa batalla se produce, como de algún modo ocurría en los casos anteriores, dentro del ser humano mismo (p. 273). En palabras de Stankiewicz: «Goethe trata das oposições irreconciliáveis e que ocorrem no interior do ser, ou seja, o herói trágico quer o que não pode ter, por ter sido dissuadido em relação ao seu dever, e a sua queda se faz através de sua despedida» (2016: 29).

Por otra parte, la *Tentativa* de Szondi insiste en el hecho de que, para Goethe, lo trágico podría encontrarse en el momento de la separación de un ser querido, pues con la partida se funda una estructura dialéctico-trágica, en tanto que la propia partida solo puede fundarse en una unión «cuyo tema exclusivo es la desunión» (Szondi, 1961: 274-275).¹⁹⁰

En el caso de Schopenhauer, su concepción de lo trágico se forja a través de una dialéctica que «se funda exclusivamente en la noción de voluntad», y por tanto también

¹⁹⁰ En estos comentarios también se aprecia la inclinación del teórico por la obra de Goethe, cuya importancia para el autor se puede apreciar, como hemos visto, en casi todas sus obras.

dentro del ser humano. El autoconocimiento de la voluntad, es decir, de *la cosa en sí*, encierra «para Schopenhauer el valor de lo trágico», ya que ese conocimiento —el conocimiento de que el mundo objetivo se mueve por el impulso de la voluntad— puede convertirse en su liquidación. Según esto, la voluntad, que en sí misma lleva a algunos individuos a su propio autoconocimiento (gracias, eso sí, al mundo de la representación) acaba destruyendo el placer por la vida, y con ello la esperanza de un futuro mejor. De ahí que, para Schopenhauer, lo trágico —especialmente en el arte— se vierta «en un cierto tipo de conformismo ante la vida», que aparece con el autoconocimiento del mundo como voluntad (p. 276).

El propio Nietzsche, del que Szondi se ocupa más adelante, definía en este mismo sentido la concepción trágica de Schopenhauer:

¿Y cómo pensaba Schopenhauer acerca de la tragedia? «Lo que confiere a todo lo trágico el genuino impulso de lo sublime —dice en *El mundo como voluntad y representación*, II, 495— no es sino la revelación del conocimiento de que el mundo, la vida no pueden ofrecernos ninguna satisfacción verdadera, de ahí que no sean dignos de nuestra adhesión: en este punto reside el espíritu trágico...por eso nos conduce a la resignación» (Nietzsche, 1872: 13).

Otra concepción de lo trágico enraizada con las anteriores, la encuentra Szondi en la *Estética* de Friedrich Theodor Vischer, publicada entre los años 1847 y 1857. En este caso, Vischer, quien se muestra claramente heredero de Hegel, aunque con ciertas diferencias, articula «una concepción de lo trágico en la que el sujeto debe su propia moralidad a lo absoluto», en tanto que este último representa «la unidad puramente espiritual de toda ley y verdad moral» (Szondi, 1961: 281).

Pero precisamente por este motivo el sujeto debe sucumbir ante lo absoluto, porque a pesar de que este le da la posibilidad «de llevar a cabo los designios de su propia moralidad», este debe de perecer ante una moralidad de carácter universal que, al englobar el conjunto de las leyes, no puede tolerar la victoria de una moralidad particular (ibid.).

En cuanto a Kierkegaard, lo que ocurre es que el «elemento trágico» se convirtió en un punto central de su propia vida. Según Szondi, en *O lo uno o lo otro* encontramos un borrador de una tragedia sobre Antígona que Kierkegaard adaptó a su propia biografía. En dicho texto se pueden leer algunos pasajes que explican que, para Antígona, «la declaración de su amor significaba la pérdida del amado». La heroína solo podía confesar

este amor en el momento de su muerte, ya que, como escribe Kierkegaard, «solo en el instante de su propia muerte puede confesar la hondura de su amor, en el preciso instante en que deja de ser suya puede confesarle ser suya» (cit. por Szondi, p. 285).

Esta interpretación de Antígona se relaciona estrechamente «con las propias circunstancias de Kierkegaard», quien tuvo que renunciar a casarse con Regine para poder salvarla, a pesar de que dicha renuncia la hiciera profundamente infeliz, dando lugar con ello a la «aparición del sentido dialéctico», en tanto que aquello que debía ser liberador se convierte, al mismo tiempo, en la causa de la desdicha. Como vemos, en la interpretación de Szondi, Kierkegaard es un dramaturgo que no tiene tragedia, un filósofo alejado de la metafísica, y una persona que «media lingüísticamente» entre la experiencia subjetiva de lo trágico y el discurso filosófico sobre ello (Riechers, 2020: 69).

Slavoj Žižek también señala esta particularidad que aparece en Kierkegaard, resaltando además el componente propiamente moderno de esta versión, en la que el conflicto se encuentra en el interior de la heroína: «in contrast to Sophocles' Antigone who acts (buries her brother and thus actively assumes her fate), she is unable to act, condemned forever to impassive suffering» (Žižek, 2016: 13).

En lo que Hebbel se refiere, podemos ver que su concepción de lo trágico encierra cierta particularidad. A juicio de Szondi, dicho autor desarrolla una dialéctica de lo trágico que no acaba en redención, como en Hegel, ni tampoco en esa resignación producida por la autoanulación de la voluntad, tal y como sostenía Schopenhauer, sino que desemboca en una especie de incompreensión: «El hombre de Hebbel deviene —anticipando así a Kafka— culpable respecto a una potencia vital [el poder objetivo] que ni conoce ni comprende, inmerso en un proceso no solventable racionalmente» (Szondi, 288).

Lo que el autor pretende argumentar con esto es que Hebbel no veía un motivo claro en los procesos dialécticos del idealismo, ya que aquello ante lo que sucumbía el héroe, ya sea destino o hado, no parecía tener una razón evidenciable; de ahí que Hebbel se encontrara ya en ese camino que transitaba «desde el idealismo hasta el historicismo sociológico» (p. 289).

Como ya hemos anticipado, Szondi se ocupa también, aunque de forma muy breve, de la concepción de lo trágico en Nietzsche. Para el teórico, los conceptos estéticos nietzscheanos de lo apolíneo y lo dionisiaco pueden paragonarse sin mucha dificultad con los términos «voluntad de poder» y «representación» de Schopenhauer, a pesar de que, en su opinión, Nietzsche intentara alejarse de la influencia de este último, tal y como queda patente en las primeras páginas del *Nacimiento de la tragedia*. Según la propuesta

de Szondi, ese «impulso ciego» de la voluntad, aquello que hacía moverse a todas las criaturas, lo encontrará Nietzsche en la «embriaguez» de Dioniso, mientras que «la visibilidad y el autoconocimiento» de la representación se le aparecerán en la figura de Apolo (p. 291).

La pugna trágica, que en Nietzsche se concreta solo en la esfera del arte, se da en la confrontación que lo apolíneo —donde se desarrolla para el filósofo la «individuación»— mantiene con lo «primigeniamente unitario», representado por lo dionisiaco. No obstante, al contrario que en Schopenhauer, en Nietzsche está disputa no acaba de forma negativa, o dicho de otra forma, no acaba con ese pesimismo que hemos visto más arriba, sino en una «dialéctica positiva» que engarza con la concepción de Schelling, esto es, «con aquella lucha entre el mundo de la necesidad y el de la libertad». Mientras que en Schopenhauer la voluntad, al verse objetivada, se «negará a sí misma», es decir, que al llegar al autoconocimiento de su propia simplicidad, acabará cayendo en la resignación; en Nietzsche, lo dionisiaco, a pesar de que lleva al «sufrimiento» tras su objetivación, «también se convierte en una esperanza»: la esperanza de la destrucción del mundo de las apariencias (pp. 292-293). En palabras de Remedios Ávila:

en la misma línea del espíritu trágico y heroico que sostiene [Nietzsche], hay que entender su *amor fati*, su afirmación sin trabas de la vida, a pesar de los aspectos «más extraños y duros». Esta voluntad de afirmación de la vida, de repetición sin subterfugios, sin excepciones, sin condiciones (*Da capo!*), es la fórmula que resume el espíritu trágico (Ávila, 2018: 26).

Con Simmel ocurre algo muy parecido, pues, para Szondi, «lo que este pensador entiende como trágico» tiene que ver con un conflicto que se da dentro del ser humano mismo, y que aparece en el contraste que generan las formas de vida cotidianas frente a la «movilidad y la individualidad. En Simmel esta lucha trágica se puede ver con claridad en el fundamento del matrimonio, ya que, a juicio del filósofo, este se presenta como una forma imprescindible para la vida, pero al mismo tiempo se convierte en aquello que cercena la propia libertad (Szondi, 1961: 295).

Sea como fuere, y dejando a un lado otras posibles interpretaciones, lo que Szondi pretende rescatar con esto —una vez más— es ese «momento estructural» donde lo trágico se vincula con la dialéctica mediante una fórmula sencilla pero precisa, y que, como hemos comprobado, se resume en que aquello que debiera salvarnos acaba

convertido en principio de la destrucción. Y del mismo modo ocurre en la ecuación inversa, es decir, que el elemento destructor se convierte, en pos del pensamiento dialéctico, en la fuente de la salvación.

Tal y como sostiene Riechers (2020: 69), al igual que el «ángel de la historia» no ve lo que se ha convertido en un mero hecho, sino más bien aquello que sacrifica lo particular para producir identidad, la mirada a la historia de la tragedia es también una mirada «al desarrollo de la propia dialéctica» (*in die Entstehung der Dialektik selbs*), ya que no solo reconoce la realidad de la filosofía idealista, sino también su origen en la trágica «autodivisión» de todas las cosas.

Por último, Szondi rescata la concepción de lo trágico en Max Scheler. A su juicio, dicha concepción tiene que ver con esa «misma estructura dialéctica de lo trágico que se patentiza en Schelling y Hegel y se despoja de su último ropaje conceptual en Simmel». Es decir, que en Scheler también aparece, con sus diferentes matices fenomenológicos, un concepto de lo trágico que se entiende como conflicto «paradójico», entendiendo esa paradoja, como ya Szondi hiciera con Benjamin, como un movimiento dialéctico. Para ilustrar esto, el autor se refiere a un pasaje de Scheler en el que el filósofo define el vuelo de Ícaro como un vuelo trágico, pues aquello que debiera salvarlo, esto es, las alas fabricadas por su padre, se convierte en el objeto de su perdición (Szondi, 1961: 297).

A este respecto, Wahnón (2016: 22) comenta que Szondi apenas incidió en una tesis importante contenida en el propio Scheler, según la cual las tragedias solo podían ser pasadas, es decir, que lo trágico no parecía tener cabida en el presente. En opinión de la autora, fue precisamente este punto el que Christoph Menke desarrolló en *La actualidad de lo trágico*, donde el filósofo intentó destacar la relación palpable entre el pensamiento sobre lo trágico y la reflexión sobre la propia modernidad.

Desde nuestro punto de vista, la tesis de Wahnón pone sobre la mesa uno de los puntos débiles de esta obra de Szondi, en tanto que resalta el alejamiento que la teoría de Szondi muestra en relación con lo histórico. Si en *Teoría del drama moderno*, el autor había apostado por aquella famosa premisa que después retomaría en todas sus obras, es decir, la de ver la historia en el texto y no el texto en la historia, en este caso, lo histórico queda muy atenuado en su reflexión, si bien es cierto que no por ello dicha obra deja de contener algunos aspectos resaltables que explican, a su vez, el desarrollo del pensamiento del autor en obras posteriores.

8.3 «Lo trágico como dialéctica»¹⁹¹

En la última parte de la *Tentativa*, Szondi intenta reforzar la tesis expuesta anteriormente, es decir, la del componente dialéctico de lo trágico, apoyándose en ocho tragedias. No obstante, y a pesar de que el autor, como hemos señalado, no se ocupa en este caso de la evolución histórica de dichas obras, sí es cierto que cada una de ellas se sitúa en una de las cuatro grandes «edades de la creación trágica» (de La Combe, 2013: 68), que van desde la tragedia griega y el Barroco (español, inglés y alemán), a la tragedia clásica francesa y la época de Goethe. Por otra parte, también se puede apreciar en este trabajo el intento del teórico de combatir la separación «historicista» de los campos literarios según los idiomas, las naciones y las épocas (de La Combe, 2013: 70).

Ahora bien, antes de entrar de lleno en los distintos análisis, el autor advierte de que estas lecturas o consideraciones no son una interpretación, sino solo un intento de mostrar el camino de lo trágico desde la teoría a la acción, o mejor dicho, desde la acción a la teoría.¹⁹² De todos modos, en lo que sigue tendremos ocasión de comprobar que Szondi —influido por el ambiente académico de su época— se vio obligado a sostener este supuesto rechazo a la interpretación para poder dar mayor aspecto de objetividad a su estudio. Muy probablemente, el autor intuía que si estas lecturas se dejaban entrever como interpretaciones propias, su tesis se expondría —incluso más de lo que ya estaba— a posibles críticas.

El problema que en este caso presenta la *Tentativa* consiste de algún modo en la imposibilidad de deslindar sin consecuencias el análisis de la interpretación, o dicho de otra forma, en que toda lectura lleva implícita una serie de conjeturas que son propias del acto comprensivo, tal y como el mismo Szondi —rectificando su postura inicial— señalaría años después en su *Introducción a la hermenéutica literaria*. Por otra parte, Weidner (2015: 65) insiste en que estos análisis de Szondi pierden cierto rigor al limitarse al hecho literario mismo, es decir, que al dejar a un lado el aspecto teatral de las obras analizadas y centrarse en la propia trama argumentativa, se resta capacidad de comprensión, en tanto que las obras teatrales no deberían ser solo texto. En este mismo sentido, de La Combe (2013: 79) defiende la idea de que las tragedias así leídas se

¹⁹¹ Süsskind comenta (2004: 10) que el editor de Insel sugirió al autor cambiar el título de este trabajo por «dialéctica de lo trágico». Sin embargo, Szondi rechazó esta propuesta argumentando que el ensayo no trataba de la dialéctica de lo trágico, sino de «lo trágico como dialéctica».

¹⁹² Como hemos señalado más arriba, para el teórico, la filosofía de lo trágico se hizo patente siglos después de las propias tragedias teatrales.

transforman en narraciones épicas, marcadas por la temporalidad «retrospectivamente coherente» de una narración dialéctica, sin tener en cuenta las temporalidades escénicas que constituyen asimismo el relato. Con esto podemos comprobar que, como en el caso de *Teoría del drama moderno*, las críticas a la *Tentativa* siguieron insistiendo en el aspecto supuestamente deficitario que los trabajos de Szondi parecían presentar al alejarse en cierta manera del hecho teatral mismo.

Sea como fuere, Szondi parece ver cierta autonomía en los textos teatrales, por lo que, aun siendo consciente de las críticas, se decidió a intentar establecer estas conexiones que no dejan de aportar algunos aspectos novedosos para la teoría literaria, especialmente al insistir en ese camino tan larvado que pretendía unir pensamiento especulativo y filología. En general, esta obra demuestra en cierto modo que la filología, para leer, es decir, para determinar las singularidades, debe apoyarse en otras disciplinas, pero en particular en la filosofía (de La Combe, 2013: 80).

El comienzo de la última sección se abre con un análisis de *Edipo rey*, con el que se quiere marcar una especie de punto de partida sólido que dé cohesión a los planteamientos posteriores. Según Szondi, la obra de Sófocles está atravesada de singular tragicidad. En cualquiera de las partes en las que se muestra la historia del protagonista y de sus progenitores podemos encontrar esa mezcla entre «redención» y «aniquilamiento» que representa para el teórico la premisa dialéctica de toda tragedia (Manca, 2015: 12). «La tragicidad no estriba en la destrucción del héroe, sino en que el hombre perezca mientras transita por el camino que ha tomado para eludir su destrucción» (Szondi, 1961: 313). En Sófocles el destino de los personajes ya no está tan supeditado al capricho de los dioses, por lo que la tragedia reside ahora en que el final destructor no llega directamente por el dictamen de lo divino, sino por «las propias acciones humanas».

En primer lugar, el padre de Edipo, Layo, se deshace del hijo por miedo a que su descendiente acabe arrebatándole la vida. Para Szondi, aquí se encuentra la primera de las oposiciones dialécticas «entre preservación y extinción», pues dicho proceso queda explicitado en el momento en que Layo abandona a su hijo (recién nacido y atado por los pies) en un lugar remoto en la montaña; una acción que lejos de salvaguardar su futuro se convierte en el camino que, como sabemos, le llevará a la perdición (p. 314).

Edipo, después de ser recogido por un pastor y criado por el rey de Corinto, se marcha de su ciudad por miedo a que se cumpla la profecía que ha escuchado en Delfos, es decir, que se convertirá en el asesino de su padre y en el marido de su madre. De este modo, lo trágico se pone de nuevo en funcionamiento, porque «aquello que debía salvar

a Edipo», o sea, evitar a toda costa estar cerca de sus supuestos padres, lo lleva directamente hacia sus padres verdaderos¹⁹³, haciendo con ello posible la profecía: «la redención en la esfera de la apariencia termina revelándose como destrucción en el plano de la realidad» (p. 317).

Después de estas dos colisiones trágicas, aparece una tercera y definitiva. Esta última parte comienza cuando, años después de su llegada a Tebas, Edipo envía a Creonte a consultar al oráculo de Delfos, quien advierte a este último que la única solución para los males de la ciudad es vengar la muerte de Layo, ejecutando al desconocido que acabó con él en la encrucijada. Y de este modo «Edipo acaba encontrando su propia destrucción por mor de aquello que debía salvarlo» (p. 318). En palabras de Rocha de Oliveira: Édipo nasce marcado pelo paradoxo, na medida em que está fadado a destruir aquele que o gerou, e ese destino é o resultado da maldição sobre sua casa, que remonta à justiça divina» (2013: 15).

En el segundo apartado de esta última parte, el teórico se centra en *La vida es sueño*, ya que en esta obra podemos encontrar «una versión cristiana del tema de Edipo». Desde su punto de vista, la obra de Calderón está estrechamente relacionada con la de Sófocles, si bien el componente católico del primero «resta fuerza a la propia profecía clásica». Segismundo provoca la muerte de la madre por un «proceso natural», porque, como sabemos, la reina muere por complicaciones en el parto, y no por una acción provocada directamente por el protagonista. Del mismo modo, el asesinato del padre, al contrario que en Edipo, no se produce de forma directa (porque Segismundo no mata a Basilio), sino como consecuencia de una derrota en un enfrentamiento bélico; algo que «trasciende el destino individual que se presenta en Sófocles» (Szondi, 1961: 320).

Por otra parte, si bien a Layo el oráculo «le afirma el carácter fatídico de su linaje», a Basilio la fe cristiana no le concede esta certeza, sino que, en cierto modo, le hace dudar de los malignos augurios anunciados por los sueños y la astrología, es decir, que Basilio teme estar cayendo en manos del pecado al dejarse guiar por estos elementos de carácter laico. No obstante, ambos padres coinciden en apartar a sus hijos, pues mientras Layo

¹⁹³ La conocida historia cuenta que Edipo, en su huida de Corinto, se encuentra a su verdadero padre en una encrucijada de caminos, y sin saber de quién se trata, acaba con su vida. Más tarde, llega a la ciudad de Tebas —de donde precisamente había partido Layo en busca de respuestas—, y allí, por su gran destreza frente a la esfinge, unida a la ausencia de su padre, el héroe trágico acaba convirtiéndose en rey, casándose —sin saberlo— con Yocasta, mujer de Layo y su propia madre.

lleva a Edipo al desfiladero para que muera, Basilio intenta modificar los augurios de los sueños y las estrellas encerrando a Segismundo en una torre. Ahora bien, el problema real comienza para el rey de Polonia «con el intento de dar un giro a la profecía» restituyendo en el trono a su hijo, y comprobando con ello el talante supuestamente maligno de Segismundo (p. 322).

La tragedia se vierte aquí en el momento en que el hijo de Basilio se comporta cruelmente, pero no por su naturaleza, sino por el odio y el resquemor engendrados tras tantos años de cautiverio. Según argumenta el teórico, esto puede poner de manifiesto que la «tragedia del destino en la Antigüedad se transforma en la esfera cristiana en la tragedia de la individualidad y la conciencia» (p. 324).

En este punto se puede notar la influencia de Hegel en el razonamiento de Szondi, ya que ese paso a la individualización que deviene con el cristianismo será uno de los puntos que el teórico, como se ha visto, más tarde desarrollaría en su obra sobre la teoría hegeliana de la poesía.

Por otra parte, también podemos comprobar que lo trágico vuelve a aparecer en el momento en que Segismundo, después de ser devuelto a su torre, y convencido de que el tiempo que ha actuado como rey ha sido un sueño, acepta encabezar la rebelión contra su padre. Sin embargo, el príncipe lleva a cabo esta acción no por mero odio e insidia contra su raptor, «sino por la creencia de que ese supuesto sueño, que había sido perpetrado por su padre para volver a encerrarlo sin consecuencias, es una llamada del destino» que le indica que debe luchar por el trono (ibid.).

Con todo, Szondi insiste en que hay una vuelta más en la trama y que, en relación con lo visto a propósito de la filosofía de lo trágico en Hegel, *La vida es sueño* termina con una inversión nueva que va de lo destructor a lo positivo (en una especie de síntesis). Como sabemos, Segismundo, una vez coronado tras la rebelión, acaba salvando a su padre después de comprender que «toda la vida es sueño», y a través de este pensamiento se aventura a cambiar su odio por la empatía, y vivir así una vida «que en lo sucesivo será para él solo sueño, de otro modo pues a como viviera el sueño que antes hubiera tomado por vida» (p. 327).

En este sentido, de La Combe (2013: 79) entiende que Szondi parece jugar a dos bandas. Según esta tesis, el ensayo sobre lo trágico se desliza en la vertiente negativa de la dialéctica, o sea, en la lucha de opuestos que acaba en destrucción, como en Edipo; pero, por otra parte, también toma la versión positiva que se relaciona directamente con

el pensamiento de Hegel, esto es, con la reconciliación de los opuestos en una síntesis, tal y como queda reflejado en *La vida es sueño*.

En nuestra opinión, lejos de verse como una crítica, esta relación dialéctica en dos sentidos expresa, en rigor, la propuesta de Szondi. Los ejemplos concuerdan con la teoría de tal modo que las diferentes versiones de la dialéctica también aparecen de una forma u otra en las tragedias. Ahora bien, lo que sí habría que señalar es que Szondi —probablemente porque pretendía que fuera el lector quien dedujera esta relación— no indica explícitamente estos nexos, lo que, a nuestro modo de ver, hace mucho más dificultosa su lectura, además de provocar ciertos equívocos.

En cualquier caso, el teórico encuentra asimismo otro de los ejemplos que muestran con gran audacia «el momento estructural» que une todos estos textos en el famoso *Otelo* de Shakespeare. En su opinión, la doble condición de Otelo —la de «moro y veneciano»— acaba con una lucha que, como de algún modo en los demás casos, se da en el interior de sí mismo.

Como sabemos, Otelo es aceptado como capitán de la flota veneciana, pero al mismo tiempo es rechazado por el padre de Desdémona, si bien en última instancia el dux le concede que lleve a cabo el deseado matrimonio. No obstante, en el interior de Otelo «se cierne la duda de la valía de esa unión», pues el padre de su mujer nunca lo vio como un pretendiente válido (Szondi, 1961: 327).

La duda se vierte sobre Otelo en una pasión —la de los celos— que en contraste con las otras «contiene dentro de sí la virtualidad de lo trágico». Esta pasión enfermiza es alimentada por Yago, quien, a modo socrático, llevará a Otelo hasta el engaño mediante aquello que debiera salvarlo, es decir, que «todo lo logra Yago por medio de su contrario», pues, cuanto más quiere que Otelo se ciegue por los celos, más intenta apartarlo de ellos: así el héroe se desplaza hacia su propia perdición «por su propio pie». Y de esta forma la ironía de los dioses clásicos «se trasmuta en el Barroco en ironía del personaje malvado» (p. 328).

No obstante, esta ironía dialéctica se vierte también «sobre el objeto que acabará siendo la perdición de Desdémona», en tanto que el pañuelo que utiliza para paliar el dolor de cabeza de Otelo, «en un gesto de amor espontáneo», acabará convirtiéndose en la prueba que su marido, a través del engaño perpetrado por Yago, obtiene de su supuesta infidelidad, así como en el motivo propulsor de su posterior asesinato (p. 330).

En lo que respecta a *Leo Armenius* de Andreas Gryphius, el teórico defiende la tesis de que dicha obra se caracteriza porque en ella se inserta «la propia religión cristiana

en la tensión trágica». El argumento de la tragedia se basa en la relación entre Leo Armenius, emperador de Constantinopla, y su mariscal de campo, Michael Balbus, quien, en última instancia, acaba liderando una conjura contra su superior. Para Szondi, el primer giro trágico estriba en que aquel a quien Armenius colocara en el puesto de mariscal, tras haber mostrado su lealtad en el enfrentamiento contra los búlgaros, acaba convirtiéndose en el líder de una conspiración contra su propia persona, es decir, que la persona que un día le ayudara a subir al trono terminará arrebatárselo. No obstante, lo trágico de esta derrota viene precedido, como en los casos anteriores, de otros movimientos de la misma índole, cuya unión conforma la «estructura dialéctica de la obra» (pp. 331-332).

Armenius, al ser informado de la conspiración, desobedece el consejo de dar muerte en el acto a Balbus, por miedo a que el pueblo, ante un asesinato injustificado, se levante en armas. Sin embargo, esta misma acción, que en un principio estaba destinada a evitar la tragedia, «es la que acaba provocándola»; pues gracias al aplazamiento de la ejecución, Balbus, aunque preso, consigue el tiempo preciso para organizar a los conjurados. Por otra parte, «Balbus encuentra su condena» en la medida en que él mismo, tras en un arrebatado de confianza, confiesa al consejero de Armenius su intención de sublevarse. En concreto, lo que ocurre es que esta confesión se convierte en un arma de doble filo, ya que es el propio consejero quien informa a Armenius de las intenciones de Balbus. En dicha escena se pone de manifiesto «el curso tripartito de la dialéctica», el cual queda reflejado en los versos del coro que concluyen el primer acto de la obra: «—la vida toda del hombre reposa en su lengua —En la lengua de cada cual reposa la muerte — ¡Vida y muerte te penden, oh hombre de la lengua!» (cit. por Szondi, p. 333).

Asimismo, Szondi mantiene que lo trágico se reafirma de nuevo cuando Armenius, siguiendo el consejo de su mujer, aplaza la ejecución de Balbus para que no coincida con el día de Navidad, propiciando definitivamente con ello su propia destrucción. Del mismo modo, después de la muerte de Armenius, lo trágico reaparece en la figura de su mujer, pues Balbus, al ser informado de que gracias a ella Armenius aplazó su ejecución, acaba perdonándole la vida, y con ello «le arrebató la única salvación que pudiera esperar, es decir, la muerte» (ibid.).

Siguiendo esta misma línea, el teórico encuentra otro de sus ejemplos literarios representativos de «lo trágico como dialéctica» en la versión de *Fedra* que Racine publicó en 1677. El amor inconfesable que Fedra siente por su hijastro Hipólito se concretiza no tanto en lucha «entre el amor y el deber», sino más bien dentro del amor mismo: «porque Fedra no quiere a Hipólito a pesar de que sea hijo de su esposo, sino también por serlo».

La atracción que Fedra siente hacia el hijastro no es sino fruto de una idealización, ya que esta cree ver en Hipólito «aquello que su padre fue en el pasado», es decir, el héroe que derrotó al minotauro. Lo trágico se realiza dentro del amor, porque «en el momento en que Hipólito correspondiera a los deseos de Fedra, esa idealización amorosa comenzaría a desvanecerse», y de este modo, aquello que debiera consumir la llama del amor se transformaría en el hielo que la extingue (pp.336-337).¹⁹⁴ Tal y como lo ha expresado Steiner, «Phèdre has seen herself as a prey, helpless in the grip of Venus» (1961: 91).

En muy similares términos, Szondi comenta el drama inacabado de Schiller, *Demetrius*. En su opinión, esta obra presenta «dos inflexiones» que aparecen en la propia conciencia de Demetrius. Por una parte, el héroe puede alcanzar el objeto de su deseo, es decir, su pertenencia a la realeza, cuando se le reconoce como zarévich; pero, por otra, también acaba siendo consciente del engaño en el momento en que su falsa identidad sale a la luz, conformándose así su «trágico destino». No obstante, esta circunstancia final viene precedida de otros momentos de índole trágica. Por ejemplo, aquello que salvara a Demetrius de la venganza del conde, o sea, su reconocimiento como zarévich, «lo sitúa en el camino de su propia destrucción» (Szondi, 1961: 342).

Al igual que en los otros casos, Szondi termina este apartado afirmando que lo trágico también se encuentra en el interior del protagonista, pues la confianza que Demetrius mantiene en la veracidad de su condición real, cuya impronta acaba convenciendo tanto a polacos como a rusos de su derecho al trono, se convierte en el elemento que más tarde lo llevará hasta la muerte (p.344).

Para el teórico, la identidad trágica en este sentido conforma también la trama de *La familia Schroffenstein* de Kleist. A su juicio, lo trágico demuestra aquí su valor dialéctico al presentar un conflicto que se desarrolla en el seno de «dos ramas de una misma familia». Estas dos fracciones quieren perpetuar la estirpe a través de un contrato en el que se estipula que, si una de las dos ramas desaparece, la otra heredará la parte del patrimonio correspondiente. Este acuerdo acaba desencadenando una serie de sospechas mutuas que llegan hasta las últimas consecuencias, ya que las desgracias que acaecen a cada rama familiar son interpretadas como «conspiraciones urdidas por la otra» parte para heredar el total de la fortuna. Con todo, a pesar de estas sospechas y venganzas, el amor acaba «surgiendo entre dos componentes de las distintas fracciones», un amor que debería ser identificado como prueba de que es posible mantener el pacto sin necesidad de

¹⁹⁴ König sostiene (2018: 340) que este breve fragmento sobre Fedra se encuentra entre las mejores páginas de Szondi.

sospechas. Sin embargo, el deseo de venganza contra los supuestos atentados producidos por las dos familias acaba con la muerte de los amantes en una escena en la que se alternan varios equívocos, y que, en última instancia, «acaba convenciendo a las dos partes de la verdad que subyace en este conflicto trágico», es decir, que todo ha sido producto de la desconfianza, pero, por desgracia, la verdad solo llega cuando la tragedia ya está consumada (pp. 352-358).

Por último, Szondi se ocupa de la tragedia en el marco de la revolución que representa *La muerte de Danto* de Karl Gorg Büchner. En primer lugar, hay que tener en cuenta que el héroe revolucionario Danto no perece como «mártir de la revolución», sino que «sucumbe precisamente por ella». Siguiendo la lógica de la dialéctica que circunscribe la tesis trágica de Szondi, Danto acaba encontrando la muerte al intentar salvar la deriva tiránica en la que ha caído el proceso revolucionario. Para el autor, en este punto se puede establecer una relación con el proceso de «creación y destrucción» que aparece en Edipo, con la excepción de que en el caso de Danto es el propio «proceso histórico» el que acaba llevando a cabo la conversión de la redención en destrucción (p. 360).

Tal y como afirma Rocha de Oliveira:

Danton sucumbe à vitória da revolução que é obra sua; sua tentativa de impedir a guinada autoritária do processo revolucionário resulta em sua condenação pelo “tribunal do povo”. E ele não é condenado, e portanto submetido ao extremismo, a despeito de sua posição moderada, mas justamente por causa dela! Aí, a hybris não é subjetiva, mas objetiva (2013: 15).

Por otra parte, Szondi defiende la idea de que Danto se convierte en víctima de la revolución en el momento en que comienza a disfrutar de los placeres que esta había augurado para el pueblo en su conjunto, esto es, los placeres de una vida más acomodada. A su modo de ver, cuando Danto, siendo fiel a la premisa de la revolución, se adelanta a disfrutar de los placeres brindados por el proceso revolucionario, no hace sino levantar las sospechas del pueblo, ya que esto es interpretado como una traición que pone en cuestión la igualdad prometida (Szondi, 1961: 361).

No obstante, la tragedia de Danto no se vierte solo en cuanto al proceso revolucionario se refiere, sino también porque «el héroe sucumbe a sí mismo en su condición de hombre». Esto se evidencia en las palabras que el propio Danto profiere en

el momento en que es llevado a un refugio para ocultarlo de sus perseguidores. En esta escena, el protagonista, de un modo parecido a lo visto en los casos trágicos anteriores, se lamenta de que esta salvación momentánea no le libre del horror que el recuerdo causa en su mente por los crímenes cometidos en nombre de la revolución; es decir, que «la paradoja trágica de la suerte de Danto se distingue por la singularidad de que la huida del enemigo interior y la del exterior se excluyen mutuamente». Danto, a diferencia del criminal que escapa y acaba siendo víctima de su propia conciencia, sucumbe ante un hecho (la matanza de septiembre en la que participó) que «precisamente es visto por sus verdugos como un acto heroico» y que, incluso, podría salvarlo de la muerte (p. 362).

En este caso también se puede apreciar el modo en que Szondi estaba prefigurando la actitud hermenéutica que desarrollaría en sus siguientes obras. En concreto, porque ya en este apartado recurre a una carta de Büchner para encontrar un paralelismo entre la tragicidad de *La muerte de Danto* y ese «fatalismo de la historia» del que el autor teatral había hablado en dicha carta. Con este ejemplo volvemos a comprobar que, desde sus primeros trabajos, Szondi intentó alternar el recurso a los hechos empíricos con la especulación misma, siguiendo así una línea que lo llevaría hasta la autorreflexión sobre el propio problema hermenéutico.

Por último, cabe señalar que la obra de Büchner «encierra una diferencia sustancial» con las muertes de Fedra, Hamlet o Demetrius. A decir del teórico, en Danto aparece ese aspecto de la modernidad que ya había sido tratado en *Teoría del drama moderno*, o sea, que en este caso la tragedia no aparece con la muerte, sino que está insertada en la vida misma. Danto acaba arrastrando su tragedia hacia lo indefinido, en tanto que la llegada de la muerte no se ve como algo liberador, sino que en este caso «no hay salida por donde partir de una vida sentida desde la muerte». Según esto, para el héroe moderno Danto, la existencia se ha convertido en un sufrimiento insuperable (p. 363). En este sentido, siguiendo a Nepomuceno (2015: 52), cabe destacar el parlamento de Danto, en el que, dirigiéndose a Robespierre, asegura que «la conciencia es un mono atormentado frente al espejo».

En definitiva, Szondi deja entrever —aunque de forma muy somera— la tesis que se encontraba en Scheler, y que, tal y como lo entiende Wahnón (2016: 22), apenas queda bosquejada en esta obra. Es decir, que si la muerte de Danto ya no significaba el hallazgo de la redención en la aniquilación ni viceversa, porque la muerte ya estaba insertada en la vida misma, se podría intuir que lo trágico comienza a perecer en los albores de la modernidad misma.

9. Introducción a la Hermenéutica Literaria

9.1 Introducción

En la última obra de Szondi titulada *Einführung in die literarische Hermeneutik* se plantea una pregunta general que nunca ha tenido una respuesta sencilla, y que en definitiva es el núcleo en torno al cual gira todo el marco teórico desarrollado en dicha investigación. En concreto, el autor abre su exposición advirtiéndonos de que lo que podemos entender por hermenéutica literaria —es decir, la disciplina de la que se ocupa su trabajo— es posible que no exista en la actualidad, a pesar de que la hermenéutica ha tenido una notable presencia en el terreno de las ciencias humanas del último siglo (Szondi, 1975: 41).

Desde Dilthey hasta Gadamer, pasando por Heidegger, la influencia de la hermenéutica ha sido notable en buena parte de las obras filosóficas de la primera mitad del siglo pasado, un influjo que tampoco fue desatendido por el resto de las denominadas «ciencias del espíritu». Sin embargo, el teórico entiende que la hermenéutica que se viene fraguando desde 1900 se alejaría en buena medida del arte de la interpretación de los textos literarios que pretende estudiar y/o elaborar en esta obra (ibid.).

En su opinión, en Dilthey se establece una disciplina hermenéutica que surge del enfrentamiento entre las distintas escuelas interpretativas anteriores. Este nuevo arte de la interpretación (*Auslegkunst*), que posteriormente continuaría en Gadamer, establecía la posibilidad «de una interpretación universalmente válida basada en el análisis de la comprensión»; algo que venía a significar el nacimiento «de una hermenéutica general», en cuyo seno se hallaba el punto de inicio para definir las reglas de toda interpretación (p. 42).

Precisamente es en esta evolución que propone Dilthey donde Szondi ve la supresión de un axioma central en toda teoría interpretativa, es decir, el concepto de historicidad. En este sentido, el autor se pregunta «si la regularidad que él [Dilthey] quiere percibir en la evolución de la hermenéutica no suprime el cambio histórico al pasar por alto el momento histórico del concepto mismo de comprensión y la historicidad de las reglas» (p. 43).

No obstante, el paso de una hermenéutica clásica, basada en un sistema de reglas, a una hermenéutica universal, cuyo objetivo primario aspira a una teoría general de la comprensión, no significa que estos dos estadios del arte de la interpretación tengan que anularse mutuamente. Según Szondi, en las hermenéuticas de raigambre filológica no queda suprimido el acto de la comprensión, como tampoco debería renunciarse a un sistema de reglas por parte de la actual hermenéutica general. El problema reside en que lo que intentamos definir como hermenéutica literaria no puede girarse hacia el pasado para delimitar unas reglas, sino que tales reglas tienen que ser examinadas en virtud de una «teoría actual de la literatura» (p. 45).

El objetivo del autor consiste en tomar un cierto distanciamiento frente a la hermenéutica filológica (de ahí que nos hable de hermenéutica literaria), en la que también se suprime o se relativiza aquello que atañe a la «propia historicidad»,¹⁹⁵ pues la filología tradicional se ha desarrollado bajo la firme creencia de poder «desplazar su propia posición en la historia» y adentrarse sin más en las distintas épocas pasadas. (p. 46).

Esta tendencia, que pervive aún en determinados círculos, se mantuvo durante décadas tanto en la filología como en la historiografía. Prueba de ello es un fragmento de las notas de trabajo de Margarite Yourcenar que Emmanuel Carrère cita en *El reino* (2014: 314):

Trabajar leyendo un texto del siglo II con unos ojos, con un alma, unos sentidos del siglo II; dejar que se bañen en esta agua madre que son los hechos contemporáneos, apartar si es posible todas las ideas, todos los sentimientos acumulados por capas sucesivas entre aquellas personas y nosotros.

En dicha cita —que más adelante el propio Carrère desaprueba— podemos ver de forma directa cómo el problema que plantea Szondi no tiene una respuesta sencilla. La preponderante influencia de una doctrina de la interpretación / comprensión, que de un modo u otro intenta minimizar los obstáculos históricos, solo ha encontrado su

¹⁹⁵ En la obra ya citada de Richard Palmer, encontramos una apuesta por el conocimiento de la propia historicidad muy similar al propuesto por Szondi en estas lecciones, a pesar de que Palmer (1969: 303) se posicionara claramente en la línea Heidegger-Gadamer.

contrapartida en un modelo aún en formación (algo que el teórico no oculta) cuyos mecanismos no están exonerados de múltiples divergencias.

Esta polémica se encontraba ya muy presente en la hermenéutica filosófica que precedió a la obra de Dilthey, y muy particularmente en los trabajos de Gadamer. No obstante, como veremos, la propuesta de Szondi se relaciona de forma más directa con la misión que Walter Benjamin otorgaba al intérprete, es decir, la de «pasarle a la historia el cepillo a contrapelo» (1942, 182).

Con todo, habría que apuntar que la disciplina que para el autor todavía se hallaba en ciernes —o simplemente no existía— se estaba desarrollando en cierto modo fuera de Alemania. Esto puede entenderse (Wahnón, 2008: 241-246) por el contexto en el que escribe Szondi, es decir, el de la universidad Libre de Berlín de los años sesenta. Este ambiente intelectual, de clara inspiración germana, muy probablemente fue el motivo por el que el teórico no tuvo en cuenta algunos de los textos de Roland Barthes (especialmente *Las dos críticas*), como tampoco *Obra abierta* de Umberto Eco. Parece evidente que Szondi, a pesar del interés que en sus *Estudios sobre Celan* había mostrado por la obra de ciertos autores como Derrida¹⁹⁶, en este caso desvió su atención hacia obras escritas en la órbita del pensamiento alemán. Como apunta Wahnón (ibid.), esto podría explicar también la ausencia del por aquel entonces poco conocido Paul Ricoeur, cuyas primeras investigaciones (*Le conflit des interpretations*, etc.) se aproximan en buena medida a las propuestas de Szondi. Igualmente entraba en este círculo el famoso ensayo de Susan Sontag, *Contra la interpretación*, una obra que buscaba, como el propio Barthes, una alternativa (Wahnón, 2011: 132) frente a las corrientes teóricas que, siguiendo la sentencia de Szondi, pretendían —entre otras cosas— ver la obra de arte en la historia y no la historia en la obra.

Del mismo modo, Wahnón (2018: 1128) destaca en un trabajo reciente que el autor, en un breve texto publicado como anexo¹⁹⁷, incidía en la tesis sobre la inexistencia de una hermenéutica literaria actual, pero en este caso no centraba toda la responsabilidad en el positivismo de la filología alemana tradicional, sino que también encontraba esta falta en la crítica literaria moderna, a la que el teórico citaba con el nombre de «escuelas

¹⁹⁶ Nagële apunta (2007: 12) que Szondi, por otra parte, era consciente del influjo que Derrida estaba teniendo en buena parte de la teoría literaria de la época, un influjo que, como el teórico escribía en una carta a Bollack, incluso él mismo estaba empezando a adoptar, algo que, como sostiene Nägele, le parecía interesante y al mismo tiempo peligroso.

¹⁹⁷ Como señala Berner (2013: 26), este anexo es un esbozo del trabajo que Szondi planeaba llevar a cabo para ampliar el contenido de estas clases, incluyendo en ellas un examen crítico de algunas de las teorías del siglo XX.

de la interpretación inmanente». Según Wahnón, dicha tesis de Szondi volvía a desatender el hecho de que, en las primeras obras de Barthes, se encontraba ya una hermenéutica literaria que conjugaba —de forma crítica— las mismas disciplinas que el teórico reclamaba para la interpretación actual de los textos literarios:

Aunque planteado como un debate con las ideas, en lugar de con la disciplina o con sus concretos representantes, las antiguas categorías a las que se refería Barthes, que no eran otras que “idea”, “lengua” y “estilo”, eran fácilmente reconocibles como las propias de la ciencia literaria del momento, i.e., de la misma filología a la que años más tarde Szondi iba a responsabilizar de la falta de actualidad de la hermenéutica literaria. Se trataba también de la misma disciplina con la que Barthes polemizaría luego abiertamente con los nombres, todos ellos sinónimos, de historia de la literatura, crítica positivista, crítica universitaria, etc. (Wahnón, 2018: 1131).

En cuanto al tema de la supuesta ahistoricidad de la antigua hermenéutica clásica, habría que señalar que, para Szondi, esta no es un hecho que una moderna teoría de la comprensión pueda pasar por alto, si tenemos en cuenta que sus dos modelos interpretativos: *sensus litteralis* y *sensus spiritualis* arrastraban consigo la problemática «de la propia historicidad» (Szondi, 1975: 47).

Según el autor, el *sensus litteralis* era utilizado en la época clásica por los atenienses y los alejandrinos que ya no podían entender con claridad la lengua de Homero y que necesitaban una actualización del lenguaje para poder alcanzar una «comprensión correcta», es decir, que «el *sensus litteralis* vendría a ser el *sensus grammaticus*». La tarea del intérprete consistía en hacer comprensibles unos pasajes «cuyo vocabulario carecía de actualidad para el lector contemporáneo», al tiempo que necesitaban salvar las distancias históricas para seguir vigentes como textos canónicos (p. 48).

Asimismo, este ejercicio actualizador del *sensus litteralis*, que intentaba acercar a los «lectores» de la época a unas obras creadas con un lenguaje en desuso, «se presenta de forma más evidente» en el segundo de los dos grandes movimientos de la interpretación clásica, esto es, el *sensus spiritualis*. Según esto, tanto en los textos religiosos (judíos y cristianos), como en la propia obra de Homero, la interpretación alegórica «permitía una constante revitalización de los textos» que necesitaban tener una notable presencia en sus respectivos círculos; pues, si la interpretación gramatical ayudaba a contactar al «lector» con el contenido de las obras canónicas, la *alegoresis*

ponía en relación los posibles «sentidos» de una obra «con la dinámica vigente de una época dada» (ibid.).

A este respecto, en *Orígenes del discurso crítico*, Domínguez Caparrós expone lo siguiente:

A fines del siglo VI (a. C.) se manifiesta una oposición a la teología de Homero; es decir, a la forma en que son tratados los dioses en los poemas homéricos. Frecuentemente se dice que este ataque provoca una defensa de la poesía homérica basada en la interpretación alegórica [...]. Es decir, Homero no es impío si se comprende bien el sentido de sus poemas, que no es el que parece a primera vista. Todo lo referido a los dioses hay que entenderlo como referido a otras realidades: físicas, morales o psicológicas (Domínguez Caparrós, 1993:28).

En el caso de la exégesis teológica, Szondi apunta que el *Cantar de los cantares*, un texto que sin una interpretación alegórica era difícil de encuadrar en un plano religioso, se mostraba en el siglo II d. C. como un «canto de amor» entre Israel y Jehová; del mismo modo, la *alegoresis* articuló las relaciones que en el cristianismo «intentan conectar el Antiguo Testamento con los acontecimientos del Nuevo» (Szondi, 1975: 50).

En la misma línea, Fredric Jameson entiende que la alegoría en este caso funciona del modo siguiente: «The movement is from a particular collective history –that of people of Israel, or in other words a history culturally alien to the Mediterranean and Germanic clientele of early Christianity– to the destiny of a particular individual» (1989: 30).

No obstante, en *Introducción a la hermenéutica literaria* se defiende la idea de que ambos modos de interpretación, a pesar de buscar un mismo fin, esto es, salvar las distancias históricas, son dos formas contrarias. El *sensus litteralis* busca sustituir un signo por otro, reemplazar un término que el paso del tiempo ha vuelto extraño por otro de mayor actualidad; mientras que la interpretación alegórica (*sensus spiritualis*) busca iluminar los signos ambiguos con un significado que no está explícitamente en el «universo mental del texto», sino en el del mismo intérprete (Szondi, 1975: 52).

Esta clara separación entre los dos modos de interpretación clásicos llevó a una primera disputa originada entre las distintas escuelas de la hermenéutica patristica, representadas mayormente por las escuelas de Alejandría y Antioquía. La primera, de

inspiración platónica, tenía en Orígenes¹⁹⁸ a su más destacado representante y «buscaba en la fórmula alegórica» una herramienta para ir más allá de la simple «carne del texto», pues según esta concepción, el texto, como los hombres, constaba de cuerpo, alma y espíritu. Por el contrario, la escuela de Antioquía construyó su preceptiva «bajo el fuerte influjo de la retórica aristotélica», apoyándose en la exégesis gramatical y rechazando de modo categórico la alegoresis; aunque esta corriente «necesitaba conservar la llamada interpretación tipológica» para establecer las relaciones entre Antiguo y Nuevo Testamento (p. 53).

La segunda gran disputa se produjo «entre la Reforma y la doctrina del sentido múltiple de las *Escrituras*» practicada por la escolástica medieval. Para Lutero, cuyo pensamiento estaba amparado «por la tradición humanística de base aristotélica aparecida en el fin de la Edad Media», la *Escritura* no necesitaba de un apoyo externo para su comprensión, ya que en ella misma se podía encontrar la claridad para la interpretación «literal» de sus contenidos, *sui ipsius interpres* (p. 54). En palabras de Ferraris:

Lutero afirma el principio, que en su base es filológico, de la sola *Scriptura* (este axioma, relativamente tardío, es afirmado por Lutero en 1520, tres años después de la tesis de Witemberg): la sola Biblia, y no la Iglesia y su jerarquía, es la depositaria de las verdades de la fe; y a la Escritura —que por sí es indudablemente cierta, clara e intérprete de sí misma— deberá dirigirse el creyente (Ferraris, 1998: 11).

En cualquier caso, tales contiendas teológicas acabaron con el tiempo inclinándose a favor del método gramatical. Szondi insiste de nuevo en que la interpretación gramatical, como también la alegórica, aunque en distinta medida, «se encuentra a su vez sometida al cambio histórico». El proceder del *sensus litteralis*, que presenta una marcada independencia de la posición histórica con respecto a la interpretación alegórica, solo es válido como formulación teórica y nunca como práctica, en la medida en que «el recurso al sentido literal del texto es un hecho histórico mismo». La propia elección de aquellos pasajes o palabras que necesitan una revisión y/o actualización para su correcta comprensión tienen que valerse, en un sentido estricto, de una decisión subjetiva, y por tanto «conllevan unas implicaciones históricas» (Szondi, 1975: 54).

¹⁹⁸ El autor ejemplificar la teoría de Orígenes tomando un fragmento de la obra más importante de este, titulada: *Tratado de los principios* (s. III d. C.) donde figura su doctrina del triple sentido (p. 52).

Igualmente, la interpretación gramatical tiene que someterse también a los cambios en el sentido mismo de historia. De todos modos, como sabemos, la tendencia desarrollada a tenor de la hegemonía de la interpretación gramatical ha determinado la hermenéutica de los últimos años. Tales cuestiones eran ya señaladas por el autor en el prefacio de sus *Estudios sobre Hölderlin*, donde se advertía —como vimos— del problema que el llamado «cientificismo» (heredero de algún modo de la interpretación gramatical) estaba causando en el terreno de la filología alemana. Sin ir más lejos, Szondi escribe que el propio nombre que se otorgó a esta disciplina: *Literaturwissenschaft* (ciencia de la literatura), hacía de esta un territorio demasiado restringido (ibid.), es decir que, «dicho en términos habermasianos, significaba que tenía una auto-comprensión científicista de su propia actividad crítica e interpretativa» (Wahnón, 2008: 244).

Como podemos comprobar, la lucha de Szondi frente a los postulados de la «ciencia», presentada como único modo de conocimiento, se posiciona claramente —a pesar de las diferencias e incluso antagonismos (estético-ideológicos) que hemos visto anteriormente— en la línea de Dilthey, Heidegger y Gadamer (Kocziszky, 2018: 590); a los que también podríamos añadir el nombre de Marx, cuyas primeras obras, estudiadas por Paul Ricoeur en *Ideología y Utopía* (1986), muestran, como vimos, algunos puntos en común con lo expuesto anteriormente.

En el fondo, al pronunciarse a favor de las llamadas «ciencias del espíritu» la obra de Szondi, con todas sus diferencias, intenta defender aquella vieja máxima gadameriana que sostiene que, «junto a la experiencia de la filosofía, la del arte representa el más claro imperativo de que la conciencia científica reconozca sus límites» (Gadamer, 1995: 24); o por decirlo en palabras de Jordi Llovet:

pretender alcanzar únicamente resultados científicos cuando se estudia literatura no solo puede significar perder de vista el objeto mismo que es materia de estudio —los hechos literarios—, sino que suele acarrear cierta censura de la inteligencia en el acto de leer y comprender libros (Llovet, 2015: 21).

En este contexto podemos entender la pregunta que llevaba a Szondi a cuestionar la existencia actual¹⁹⁹ de una hermenéutica literaria material y crítica que pudiera

¹⁹⁹ El término «actual» o «actualidad» que Szondi utiliza a lo largo de toda la obra presenta una cierta ambigüedad. A este respecto, Wahnón explica que «lo que Szondi entiende por actualidad no está demasiado claro en el texto de las lecciones. Si a veces parece referirse a la más estricta actualidad —al

desarrollarse en la práctica. En su opinión, tal disciplina no podría seguir los preceptos de la hermenéutica filológica, pero tampoco apartarse de ella en pos de una «teoría ontológica del conocimiento», la cual, como se ha visto, se sustrae en cierto sentido de las variantes históricas. Frente a esto, el teórico planteaba el desarrollo de una disciplina que trabaje a la par tanto con la filología como con la estética, es decir, una hermenéutica que deberá «sustentarse en nuestra actual concepción del arte, y será a su vez históricamente condicionada, y no una teoría intemporal y universalmente válida» (Szondi, 1975: 58).

En un riguroso artículo publicado en el número de la *Revue germanique internationale* dedicado a Szondi, Berner comenta (2013: 38) que todo esto puede relacionarse con lo propuesto por Karl-Otto Apel. Según esta tesis, frente a Gadamer, Apel defendía que, en términos de comprensión, no debemos simplemente describir lo que nos sucede cuando comprendemos, sino también dar cuenta de los elementos que hacen posible distinguir la comprensión adecuada del malentendido y la explicación —desde el punto de vista de la «historicidad de la comprensión»— de un «progreso de la comprensión».

Sin embargo, Denis Thouard entiende (2014: 74) que Szondi, probablemente debido a las «tensiones» políticas e ideológicas de los años sesenta, no derivó su argumento a partir de la dimensión crítica propia de la filología, tal y como sí había hecho en *Sobre el conocimiento filológico*. En realidad, para Thouard, su propuesta estaba más inspirada en la teoría crítica (que, en su opinión, no tiene nada que ver con la filología), que con la unión de ambos procedimientos, es decir, el de la materialidad filológica y la especulación filosófica.

Por su parte, Robert Caner (2014: 125-126) cuestiona esta idea de Thouard y reivindica el componente «material» que, a partir de la estética hegeliana, Szondi y sus maestros de la teoría crítica postularon como algo inherente al estudio de la obra literaria, o sea, que la estética por la que apostaron dichos autores (*Werkästhetik*) no olvidó nunca que la reflexión sobre la obra y su contexto histórico debe hacerse siempre «desde el interior de la misma».

Sea como fuere, habría que destacar que el propósito al que aspira esta *Introducción* de Szondi no se circunscribe por completo a esta última empresa, como tampoco a una exposición detallada del devenir de la hermenéutica a través de las

hoy en el que él mismo está escribiendo—, otras veces parece aludir al largo periodo transcurrido desde la aparición de la obra fundadora de Dilthey» (2008: 238).

diferentes épocas, sino más bien a un análisis crítico de las teorías surgidas entre los siglos XVIII y XIX, el cual nos permite, asimismo, adquirir un conocimiento panorámico de las diferentes escuelas interpretativas. Tal y como lo definen Berner (2013: 25) y Vajda (2018: 675), el cometido de Szondi consiste en buscar en la historia de la hermenéutica intereses sistemáticos en tanto que todavía ciertas épocas siguen vigentes en la nuestra.

9.2 Chladenius

Después de estos planteamientos iniciales, la investigación de Szondi nos lleva hasta un autor casi desconocido, especialmente fuera de Alemania: el filósofo y teólogo Johan Martin Chladenius, que publicó en la primera mitad del siglo XVIII. Según el argumento del teórico, Chladenius fue el primero que buscó una relación entre el «método histórico» y una teoría general del conocimiento. En concreto, en su obra titulada *Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schrifften*,²⁰⁰ dicho autor «intentaba sobrepasar los límites de la hermenéutica teológica y tradicional», postulándose a favor de una teoría interpretativa que, si bien muestra algunas diferencias que la separan de sus predecesores (Schleiermacher, Gadamer, etc.), demuestra «un carácter innovador» al introducirse en un campo que no había sido tratado hasta la fecha (Szondi, 1975: 59).

En cierta manera, la clave de la versatilidad de la obra de Chladenius se encuentra ya destacada en el propio título. A juicio de Szondi, la delimitación de su hermenéutica a los denominados «textos racionales» engloba una serie de obras que pueden pertenecer a muy diversos géneros, abriendo de esto modo el marco de la interpretación más allá de los textos religiosos o clásicos; es decir, que el arte de la interpretación chladeniana se podría establecer ya en el siglo XVIII como un «arte general de la interpretación» (p. 61).

Sin embargo, «Chladenius hace una distinción entre los textos que son producto del ingenio y de la razón humana», y aquellos que tienen su génesis en una «revelación divina». Según esto, Chladenius, «influido por una tendencia surgida desde el Humanismo», no separa radicalmente lo que se ha conocido como «hermenéutica sacra» y «hermenéutica profana», sino que apuesta por establecer su teoría general de la interpretación «como un primer paso preparativo» para la posterior interpretación de los textos sagrados (p. 63).

²⁰⁰ *Introducción a la interpretación correcta de discursos y escritos racionales*

Dicha relación nos deja ver la relevante posición que ocupa para el teórico la obra de Chladenius, en la cual se hace distinción, dentro de una hermenéutica general, de diferentes modos de proceder en virtud de la naturaleza de cada texto; aunque tal distinción «no se puede llevar a cabo sin una cierta tensión» entre la querencia hacia la universalidad del comprender y las reglas que atienden a la especificidad de cada obra (ibid.).

Para Chladenius, el acto interpretativo parte de un juicio de la obra en el que la variante en relación con el tema no es «la naturaleza del pasaje mismo, sino solo su interpretación»; en otras palabras: la interpretación tiene que adecuarse no tanto al pasaje como al tema de que trata el pasaje. A partir de esto se puede entender que Chladenius «separara los libros poéticos de los demás géneros» y que pretendiera elaborar un trabajo específico para dedicarlo a este cometido, aunque nunca llegara a realizarlo (p. 66).

Con todo, y a pesar de su indiscutible originalidad, Szondi insiste en que la hermenéutica de Chladenius presenta algunos puntos que no pueden tomarse como ejemplo para un arte de la interpretación «actual». En Chladenius el «sentido» de una palabra, o de un fragmento de texto, y el término «comprensión» son utilizados bajo el mismo nombre: *Verstand*, en el cual se concentran tanto lo subjetivo como lo objetivo; algo que «confiere una cierta ingenuidad a su obra», y que podemos comprobar con más detalle en su enumeración de los diferentes tipos de «oscuridad» que pueden aparecer en un texto (p. 69).

En opinión de Chladenius, un pasaje borroso o muy deteriorado por el tiempo debe ser aclarado por el crítico, mientras que el conocimiento inexacto de una lengua (por ejemplo el inglés del siglo XIV) debe tener una dilucidación textual que solo concierne al gramático y al filólogo; tareas estas que no entran dentro de lo que en la concepción de Chladenius compete a la función del intérprete. Frente a esto, Szondi argumenta que ambos tipos de oscuridad son competencias que no pueden desligarse de una interpretación, ya que toda conjetura conlleva inevitablemente un acto hermenéutico (pp. 70-71). «Todo lenguaje —nos dice Emilio Lledó apoyándose en el *Fedro*— precisa la compañía de un discurso que supla, de alguna forma, la ausencia del interlocutor perdido, del autor que desde el pasado de la historia nos habla» (Lledó, 1997: 24).

Con el objeto de ejemplificar esto, Szondi acude a unos versos de Goethe contenidos en *Die Laune des Verliebten* de 1767; y explica que en este poema la palabra *Boßheit* (malicia, maldad) tenía también en la época de su publicación el significado de «enojo» o «cólera», por lo que, a juicio de Chladenius, este pasaje debía ser aclarado por

el gramático o el filólogo. No obstante, Szondi acaba concluyendo (reafirmando su postura hermenéutica) que la información que nos proporciona en este caso el diccionario histórico no puede aclarar por sí misma el sentido del fragmento, en la medida en que el texto (como vimos) necesita de una interpretación en la que intervengan estos y otros matices del poema o los versos con los que se trabaja (Szondi, 1975: 72).

De un modo análogo, se podría considerar quizás una de las octavas reales de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, en la que se dice:

En la rústica greña yace oculto
el áspid, del intonso prado ameno,
antes que del peinado jardín culto
en el lascivo, regalado seno:
en lo viril desata de su vulto
lo más dulce el Amor de su veneno;
bébelo Galatea y da otro paso
por apurarle la ponzoña al vaso

(Góngora, 1612: 166).

En esta estrofa la palabra «lascivo» tiene la raíz de un latinismo semántico que, viene a significar «recargado», «exquisito», «rebuscado», unas acepciones que se enmarcan dentro del ámbito de la jardinería, y que en este sentido estarían en consonancia con los versos anteriores, los cuales se pueden entender en relación con la polémica establecida en el siglo XVII entre *Ars* y *Natura*: la «rústica greña», obra de la naturaleza, frente al «jardín culto» como elaboración del artificio humano. Sin embargo, como explica Cárdenas, el término «lascivo» no puede aquí desprenderse por completo de su acepción habitual (propensión a los deleites carnales), que en este caso sería la que mayoritariamente entendiera el lector común (Ponce Cárdenas, 2010: 291). Este es el motivo por el que tal «oscuridad», como en el caso de Goethe, no puede ser evidenciada solo por el trabajo fáctico del gramático, sino que necesita de una comprensión derivada de un acto interpretativo.

En cualquier caso, a pesar de sus intentos de separar la crítica del campo de la hermenéutica, Chladenius publicó en 1748 un trabajo titulado *Vernünftige Gedanke vom Warscheinlichen*, donde se alude a una «doctrina racional de lo probable» que se relaciona con un tema poco común en el siglo XVIII. Según Szondi, el término «probable» en

Chladenius toma cierta distancia con el carácter racional y normativo propio de sus contemporáneos. Esta actitud, que como advierte el teórico se puede intuir ya en el temprano interés de Chladenius por la «obra inspirada», es quizá la que hace de este autor lo que podríamos llamar un *outsider* de la teoría hermenéutica de su época, si consideramos que este supo ver —con casi un siglo de adelanto— que «no se puede negar que allí donde una interpretación cierta no es posible, podría encontrarse otra que fuese probable» (Szondi, 1975: 74).

Los planteamientos de Chladenius presentan además «un anticipo de la teoría sobre el hermetismo poético», pues la ambigüedad que para el autor dieciochesco podían presentar las palabras se puede entender sin demasiadas dificultades «como un rasgo hermético propio de buena parte de la literatura contemporánea» (ibid.), tal y como el mismo Szondi señalaba en su obra sobre Celan.

Con todo, la inusual actualidad de la obra de Chladenius también atañe a otra cuestión de relevante importancia para la hermenéutica moderna, es decir, aquella que concierne a la intencionalidad del autor. Con respecto a esto, Szondi destaca una afirmación de Chladenius en la que se dice que la imposibilidad de los hombres de abarcarlo todo, de controlarlo todo, deja en ocasiones una puerta abierta a tenor del significado de aquello que sus palabras puedan o quieran decirnos (p. 79).

Para el teórico, esta autonomía que el filósofo otorga a determinados pasajes frente a su autor, y que como hemos visto conforma uno más de los rasgos atípicamente originales de su teoría, presenta un problema en el momento de articularla dentro del periodo racionalista donde se desarrolla. No obstante, Szondi encuentra la respuesta en el capítulo final de la *Introducción* de Chladenius: *Von den allgemeinen Eigenschafften der Auslegung*. En este apartado, se puede comprobar cómo Chladenius no quiere alcanzar una categoría interpretativa que «podría entenderse como relativista», sino que busca una «comprensión perfecta» mediante las asociaciones que pueden producirse en «nuestra alma», las cuales tienen que obedecer a la «lógica y la psicología»; aunque a una psicología que en contraposición a la actual tiene un «enfoque normativo» (ibid.).

En otro de los fragmentos utilizados por el teórico, Chladenius habla de una «comprensión perfecta» que está compuesta por tres categorías de conceptos. El primero, denominado «comprensión inmediata», aparece como lectura inicial de un texto en el que únicamente prestamos atención al significado «primario» de las palabras (una especie de *sensus litteralis*). A partir de aquí, las «fuerzas del alma» producen diferentes conceptos que, para Chladenius, van más allá del significado «literal», los cuales conforman lo que

se denomina «comprensión mediata»; y en última instancia, estos conceptos formados por la imaginación suscitan las «divagaciones» (p. 80).

A decir de Szondi, de la «comprensión inmediata» se intenta eliminar todo rastro de subjetividad o de situación histórica del intérprete, buscando con ello una coincidencia entre la intención del autor y la comprensión del lector; mientras que en la «comprensión mediata» se realiza una lectura que puede derivarse del universo del autor, o del lector, y que no tienen por qué coincidir. Según esta idea, con esta separación Chladenius justifica —no sin cierta polémica— su apuesta por una «interpretación correcta» sin tener que omitir por completo las distintas posibilidades interpretativas que puede ofrecernos un determinado pasaje (p. 81).

En la misma línea, Chladenius advierte que «aquellos conceptos u opiniones [...] producidos o suscitados por el concepto inmediato que se obtiene de un pasaje» se pueden denominar como «aplicación». Es decir, que, para Chladenius, en la «aplicación» la llamada «interpretación tipológica» se destina a una u otra comprensión del texto «en virtud de un determinado objetivo» (p. 83).

A pesar de todo, el momento de la aplicación aparecía ya en la hermenéutica teológica, o sea, en la *alegoresis*, algo que «puede servir para comprender mejor la tesis de Chladenius». Como sabemos, la escolástica proponía un cuádruple sentido de la *Escritura* que se establecía dependiendo de las siguientes causas: «en relación a qué el pasaje es interpretado y en relación a qué es aplicado». Según Szondi, en el sentido alegórico se intentaba conectar el pasaje con el motivo de la salvación; del mismo modo, en el tropológico o moral se aplicaba el texto como modelo de instrucción; mientras que en la interpretación anagógica se relacionaba con lo escatológico (p. 87).

Como vemos, estas distinciones son para el teórico de gran importancia para comprender la hermenéutica de Chladenius, ya que, en el fondo, el objetivo de este último de elaborar un arte general de la interpretación se sostiene en una actualización y complementación (comprensión *inmediata* y *mediata*) de la clásica distinción entre *sensus litteralis* y *sensus spiritualis*.

En cuanto a las «divagaciones», podemos observar que Chladenius «muestra cierta ambigüedad o duda» respecto a su validez para la «interpretación correcta». En este caso, Szondi cita un párrafo donde Chladenius nos dice que, al ser diferentes la «imaginación y la memoria» en cada lector, no podemos prever las «divagaciones», especialmente si se producen en épocas distintas a las del propio autor (de nuevo el problema de la historicidad), por lo que estas no pueden entrar dentro de la «comprensión

perfecta». No obstante, algunas páginas después «Chladenius vuelve a incluir las divagaciones dentro de los pasos a seguir para la comprensión de un texto». Quizá esta incoherencia, que no se resuelve en toda la obra, nos advierte de la dificultad que encierra su teoría; algo a lo que Szondi nos remite constantemente, aunque advirtiéndonos de que en la mayoría de los casos el autor es consciente de ello, e intenta salvar su cometido a través de la «razón». Chladenius asume en este sentido que hay una gran variedad de palabras que pueden tener un significado fortuito, y que aparecen en el texto debido a que el escritor tiene otras cosas en mente mientras las escribe, pero también asegura que hay obras en las que aquello que el autor quiso decir y lo entendido por el lector coinciden en todos los sentidos; una cuestión que, para Szondi, desde otra perspectiva, podría verse como una ruptura de la «circularidad del comprender» (pp. 92-93).

La constante inclinación de Chladenius hacia los parámetros del racionalismo le hace sumergirse en un continuo debate frente a sus propios planteamientos. Tal y como lo entiende Szondi, la «comprensión inmediata», que daría paso a la «mediata», y que sostiene el propósito de una teoría general de la interpretación, es para Chladenius la constatación de una racionalidad interpretativa por la cual la «comprensión perfecta» acaba recayendo en aquello que el autor de un determinado texto quiso expresar. Ahora bien, Chladenius, incluso en el caso de la comprensión mediata, «nos advierte de que tan solo debemos quedarnos con aquellos conceptos que estén en concordancia con la intencionalidad del autor» (p. 96).

Todo esto se puede entender cuando advertimos la concepción que Chladenius tiene de la poesía y de los textos en general. En un pasaje utilizado por Szondi, Chladenius señala que «los discursos y los escritos» tiene que ser vistos como explicitaciones (*Erklärungen*), es decir, que los textos tienen que verse como representación de un objeto exterior (en el sentido aristotélico), algo que tanto el lector como el autor puedan conocer a priori (p. 97).

De este modo, puede entenderse que «aquello que Chladenius pretende» no consiste en que el lector conozca el objeto representado para conocer la intención del autor, sino en que pueda «interpretar del mismo modo que su creador una determinada realidad». Por ejemplo, cuando Racine toma el personaje de Andrómaca y lo transforma para amoldarlo a sus intereses artísticos, aquello con lo que debemos quedarnos —según el argumento de Chladenius— tiene que limitarse a la concepción que en este caso Racine utiliza de Andrómaca. No se trata de conocer el objeto de la representación en su totalidad,

sino que, teniendo en cuenta «la exterioridad de lo representado», debemos intentar verlo del mismo modo como pudo concebirlo el autor (p.99).

En esta proposición encontramos algunos de los puntos de divergencia en los que una hermenéutica literaria actual tiene que separarse de la teoría de Chladenius. Basta recordar, como vimos en el capítulo dedicado a los *Estudios sobre Celan*, que para Szondi la concepción de la poesía en el siglo XX ya no se determina como *imitatio naturae*, y ni tan siquiera como creadora de un objeto propio, sino que su objeto es ella misma; una concepción que, como vimos, tampoco quedaba exenta de cierta polémica.

Como parece haber quedado claro, en Chladenius existe un predominio del objeto representado sobre el lenguaje que lo denomina. Esta concepción típica del siglo XVIII es ilustrada por Szondi recurriendo a un pasaje en el que el filósofo nos dice que «una transformación imperceptible del significado de la palabra nunca se produce cuando las cosas designadas por las palabras permanecen idénticas» (cit. por Szondi, 1975: 110). Según esto, existen palabras que representan fenómenos de la naturaleza cuyo significado se mantiene invariable a lo largo de los siglos; mientras que otras, que deben su formación a procesos históricos, como ciudadano o dictador, cambian su significado con el devenir de los siglos. Esta teoría, que muestra con mayor evidencia aún el aparente alejamiento entre Szondi y Chladenius, no podría actuar como ya hemos visto en el campo de la poesía en general, y muy especialmente en el género actual (o en una de sus tendencias actuales). Los conceptos supuestamente invariables que prescribe Chladenius como «dolor», «blanco», etc., no tienen una constancia nominativa en el proceso histórico, de modo que, a pesar de dicha teoría, también son afectados por las diferentes circunstancias que se suceden a lo largo de su propia existencia.

Por ejemplo, en opinión de Szondi, el término «dolor», que para Chladenius se caracteriza por su inmutabilidad de significado a través de los siglos, también se somete a la erosión de la historia. En concreto, el teórico utiliza la palabra francesa «travail», que en su origen no significaba «trabajo», sino que estaba relacionada con el sufrimiento, el dolor, etc. (p. 112).

Con todo esto, el autor destaca en qué medida la tesis de Chladenius no puede sostenerse con rigurosidad. La adhesión de la palabra al objeto designado no se traduce en los cambios que este pueda representar. Lo que entendemos (o podríamos entender) por «dolor» puede que no haya sufrido cambios sustanciales a lo largo de la historia, pero,

como se ha visto, la palabra que lo designa ha ido mutando sin atenerse al significado intrínseco del objeto de la representación.²⁰¹

Por otra parte, la cuestión de la historicidad también se plantea para Chladenius a la hora de elaborar su «doctrina del punto de vista», en la cual tiene que enfrentarse no solo a la historicidad del objeto —por decirlo en términos hegelianos—, sino también a la del sujeto. En este caso, Szondi selecciona varios fragmentos en los que se manifiesta la postura que adopta Chladenius frente a este problema. En el primero de ellos se nos dice que aquello que «acontece en el mundo» puede verse de forma muy distinta por personas diferentes; es decir, que un mismo acontecimiento podría tener diversas «interpretaciones» dependiendo de la posición en la que se encuentre el observador. En este mismo texto citado por Szondi, Chladenius defiende que en una batalla vista por diferentes espectadores, con distintas posiciones, un mismo hecho puede verse de forma variada dependiendo de la posición de cada uno: «un mismo acontecer [dice Chladenius] no se aprecia de igual manera de cerca que de lejos» (cit. por Szondi, p.114). No obstante, la cuestión de la «posición» no es la única que determina la diferencia de los puntos de vista. En otro pasaje, Chladenius «expone que al igual que en el caso de la batalla», una rebelión puede ser vista de muy distinta forma por un «rebelde», por un «extranjero» o por un «súbdito» (ibid.).

Sobre este último fragmento, Szondi hace una crítica que vale la pena rescatar, porque, a diferencia de la mayoría de sus trabajos, en este caso el autor señala explícitamente la postura conservadora del filósofo:

aquí ya no se trata de una diferencia de posiciones, sino de estamentos, la cual implica también una diferencia de intereses en el resultado de la rebelión, Chladenius curiosamente pasa por alto este aspecto: su teoría del «punto de vista» nada sabe de crítica ideológica (p. 115).

Sea como fuere, aquello que, a juicio de Szondi, conforma el «punto de vista» chladeniano son «aquellas circunstancias de nuestra alma, de nuestro cuerpo y de nuestra

²⁰¹ Como sabemos, toda esta corriente imperante en el siglo XVIII sería objeto de múltiples críticas bastantes años antes de que lo hiciera Szondi, e incluso de forma mucho más radical, tal y como se puede apreciar en el Nietzsche de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (1873). Del mismo modo, esta crítica a la «racionalidad del lenguaje» podemos encontrarla en Derrida, especialmente en *De la gramatología*; de ahí que Szondi, aunque era consciente, como hemos visto, del influjo derridano que su propia obra estaba tomando, intentó salvar las distancias con respecto al relativismo interpretativo al que esta postura podía llevarle.

persona entera que hacen que, o son causa de que, nos representemos una cosa de una manera y no de otra» (ibid.). En cierta medida, este punto parece acercarse a la posición de E. D. Hirsch, quien defiende que «the normative dimension of interpretation is always in the last analysis an ethical dimension» (1997: 52).

Sin embargo, volviendo de nuevo a la concepción ilustrada de Chladenius, Szondi entiende que la doctrina del «punto de vista» no está dirigida a la comprensión de un determinado pasaje o texto, sino a la representación que supuestamente este hace de un objeto determinado. En su opinión, este modelo estaría más cerca de la epistemología que de una teoría hermenéutica, puesto que el modelo de Chladenius no separa la interpretación de un texto del «conocimiento» del objeto que trata. Dicho procedimiento sirve a Chladenius para sostener su modelo racionalista/ ilustrado, en el que a pesar de los distintos puntos de vista «siempre podemos encontrar una interpretación correcta» (Szondi, 1975: 115).

En este sentido, el teórico utiliza un fragmento en el que, al tratar sobre los escritos históricos, Chladenius distingue entre lo que podríamos entender como los hechos históricos mismos (el ser en sí) y la representación de estos (el ser para sí). En concreto, Chladenius dice lo siguiente:

la historia es una, la representación de ella es distinta y múltiple; en la historia no hay nada contradictorio, pero en la representación de la historia, en las distintas representaciones que se tienen de ella, pueden aparecer contradicciones (cit. por Szondi, p. 116).

A pesar de esto, el problema continúa girando en derredor de un mismo espacio, en la medida en que la objetividad del conocimiento no se puede lograr separando la cosa en sí y el punto de vista subjetivo. Esta postura de Chladenius «chocaría con la concepción actual del arte», donde en general no hay un objeto externo representado, sino que la propia obra se muestra —utilizando términos kantianos— tanto en sentido nouménico como fenoménico (p. 117).

Como vemos, Szondi delimita constantemente aquello que podría ser provechoso para una «hermenéutica literaria actual» de los conceptos que aún se inscriben en la poética y la retórica del siglo XVIII (v. Weinsheimer, 1995: 15). No obstante, esta distinción está sometida también al examen dialéctico (*Aufhebung*) que, como se ha

intentado demostrar a lo largo de esta investigación, siempre estuvo enraizado con las obras del teórico.

Por ejemplo, al exponer la visión chladeniana de la palabra como representación de un objeto preexistente, Szondi hace especial hincapié en el obstáculo que esto puede conllevar para una hermenéutica que se ocupe del arte literario «actual». A pesar de todo, cuando se centra en el apartado de la metáfora en Chladenius, cuya concepción sigue la lógica de la cosa representada, el teórico ve algunos motivos que podrían ser considerados a favor de un arte de la interpretación adecuado a la interpretación literaria moderna, especialmente en el terreno de la poesía (Szondi, 1975: 119).

Para Szondi, frente a la teoría tradicional de la metáfora, Chladenius no parte del concepto de *verbum proprium*, es decir, de la palabra que «originalmente» designa al objeto representado, sino del objeto mismo. De este modo, no se distingue entre «expresión propia y figurada»: entre lo que podríamos entender como designación propia, por ejemplo, el caso del verbo «correr» y su expresión metafórica, «volar», de tal manera que su distinción se hace en términos de «sentido». Para Chladenius, la metáfora se entiende como «sentido figurado», el cual no se contrapone al «sentido propio», sino que lo enriquece, ya que su propuesta hermenéutica, como su teoría de la metáfora, «hace de todo pasaje la explicitación de una cosa por el autor, que comunica la representación que tiene de ella» (p. 123).

Sin embargo, Szondi vuelve a destacar (en otro movimiento dialéctico) que dicha concepción puede suponer un giro positivo para una teoría de la metáfora «actual». El argumento del teórico consiste en este caso en destacar la «inmanencia» de la cosa, del objeto, frente a la distancia que puede representar el *verbum proprium*. Como ya hemos visto, en la comprensión szondiana de la poesía (especialmente de la actual) la referencia a una cosa preexistente podría hacer de esta algo subyugado a un objeto previo, pero dicho objeto —y es aquí donde Szondi se muestra más dialéctico— puede también entenderse como «algo originalmente dado por la poesía» (ibid.).

El problema que podemos encontrar en esta tesis, como en la concepción general de Szondi, reside en la casi imposible reformulación de un arte de la palabra como un objeto estrictamente autorreferencial; una tesis que «Ricoeur, por su parte, ha demostrado infundada salvo para los casos límite de la vanguardia más radical» (Wahnón, 2008: 244).

Es posible con todo que la poesía a la que se refiere Szondi —y por qué no, a la literatura en general— no sea aquella que no tiene referencias externas, sino la que, como vimos en Hölderlin y Celan, no cumple la clásica función de la representabilidad, o de lo

que Aristóteles denominó con el nombre de *mímesis*; o dicho de otro modo, que los textos actuales o de la actualidad a los que hace alusión el autor ya no son interpretados como instancias representativas de una realidad dada, sino que pueden tener referencias propias, autónomas. En este sentido, Éva Kocziszky (2018: 590) recuerda que Szondi rechazaba expresamente tal pérdida de referencia, y que, a pesar de su relación amistosa con Derrida, llegó a calificar la teoría de la «diferencia» como «esotérica».

En resumen, después de lo visto podríamos volver a afirmar que la empresa de Szondi no consiste en hacer un recorrido histórico por las distintas escuelas hermenéuticas, ni tampoco elaborar una hermenéutica propia, ya que su cometido, que de forma indirecta sí puede llevar a esto último, consiste en hacer visible «el sometimiento de las teorías hermenéuticas a los cambios históricos» (Szondi, 1975:133).

9.3 Meier

Este mismo condicionamiento histórico puede comprobarse en autores coetáneos pertenecientes a épocas y escuelas que se desarrollaron con apenas unas cuantas décadas de diferencia. En este sentido, la obra de Georg Friedrich Meier (1718-1777) *Versuch einer allgemeinen Auslegungskunst*, plantea algunas de las cuestiones que, en comparación con Chladenius, sirven a Szondi para ejemplificar ciertas diferencias de raigambre histórica.

Según el autor, tanto la obra de Chladenius como la de Meier pueden entenderse como un intento de elaborar un arte general de la interpretación. No obstante, mientras que en Chladenius encontramos una tentativa de buscar un «punto común en las hermenéuticas especiales», relacionado con su carácter «representativo», la hermenéutica de Meier se concentra en la posibilidad de conocer el significado a través de los signos.

[La hermenéutica de Meier] es una hermenéutica de los signos, y como tal tendría que ser considerada en relación con la teoría general de los signos, teoría que, partiendo de Saussure, ha desarrollado, por ejemplo, Roland Barthes. Pero pronto mostraremos hasta qué punto la hermenéutica de Meier, a causa precisamente de su concepción del signo, se halla anclada en el optimismo de la filosofía ilustrada de Leibniz y de Wolff, por lo que, incluso en su aspecto más formal, contiene ideas históricamente condicionadas (Szondi, 1975: 135).

El párrafo citado muestra de nuevo el incipiente interés de Szondi por la obra de Barthes, aunque, recordando lo escrito por Wahnón, parece que el autor no quiso entrar en mayores disquisiciones sobre las teorías de dicho autor, y por eso quizá las malinterpretó. Probablemente todo esto suponía una desviación demasiado extensa de las lecciones académicas a partir de las cuales se constituyó esta obra, si bien es cierto que, como hemos visto, Szondi planeaba ampliarlas para centrarse de manera más precisa en temas concernientes a tales cuestiones.

Volviendo al tema de Meier, en la obra que nos ocupa se explica que ya en el *De doctrina christiana* de Agustín de Hipona podemos encontrar algunas de las premisas que dicho autor tomará para su hermenéutica de los signos. En la citada obra se hace una distinción entre «signos naturales y signos artificiales», una distinción que de modo semejante también utilizará Meier. Sin embargo, existe una diferencia sustancial entre ambos. Según Szondi, en la obra de San Agustín, el «signo natural» no tiene que estar relacionado directamente con la «cosa», es decir, que el signo no debe tener de forma obligada la intencionalidad de mostrar aquello que podría representar, «tal y como el humo no indica intencionalmente el fuego que lo produce». O dicho de forma más precisa, que la relación en el «signo natural» agustiniano se produce, como vemos, por causalidad (p. 138).

Por el contrario, en Meier el «signo natural» y la cosa referida «tienen que estar conectados de forma directa». A juicio del teórico, esta tesis viene inspirada por el concepto del «mejor de los mundos posibles» de Leibniz, en cuya filosofía las relaciones significantes que se producen en este mundo —«que es creado por Dios, pero no lo gobierna»— son producto de un red de significados que se retroalimentan dentro de una correlación causal: «el efecto es signo de la causa, sin la cual no se produciría, pero también la causa es signo del efecto» (p. 139).

De esta doctrina de los signos naturales parte Meier «para configurar lo que se podría considerar como su hermenéutica», aunque esta concierne a la segunda parte de su división, que se concentra en los «signos artificiales». Para la interpretación de estos signos, Meier «toma un modelo» mediante el cual estos deben ser evaluados «en virtud de su perfección». Como ocurría en los signos naturales, que para Meier son producto de Dios, y, por lo tanto, deben ser «los más perfectos que cabe hallar en este mundo», los signos artificiales tienen que ser lo más perfectos posible (en su relación causa efecto). Para Szondi, esto se deduce porque, a diferencia de Chladenius, donde encontrábamos

cierta independencia con respecto al autor (*interpretación mediata*), la hermenéutica de Meier está estrechamente vinculada con el conocimiento de este. Todo esto puede explicar que la tarea del intérprete consista —para Meier— en mostrar en la medida de sus posibilidades si el autor ha sabido elegir con sabiduría los signos adecuados a su propia «perfección» (p. 140).

Según esta tesis, para la interpretación de los «signos artificiales» se necesita de un conocimiento previo del «autor y de sus perfecciones», de un modo semejante a la idea a priori que se puede tener sobre Dios como «creador» del mundo. En este sentido, el concepto de «equidad hermenéutica» sirve a Meier para descubrir si la elección del autor ha sido llevada a cabo de forma correcta:

La equidad hermenéutica (*equitas hermeneutica*) es la tendencia de un intérprete a tener por hermenéuticamente verdaderos aquellos significados que son más acordes con las perfecciones del autor de los signos mientras no se demuestre lo contrario. Cuando esta equidad es considerada en relación a Dios, puede ser llamada reverencia hermenéutica a Dios (*referentia erga deum hermeneutica*) (cit. por Szondi, p.145).

A pesar de esto, Meier es consciente de que el intérprete no puede conocer en su totalidad todos los aspectos del autor, y por este motivo el filósofo nos advierte de que el hermeneuta tiene que intentar conocer todo aquello «que le sea posible» acerca de este; aunque como parece evidente, el problema es mucho mayor. Szondi se pregunta si es posible conocer al autor con otros datos que no sean los proporcionados por el propio texto, pues, aunque el conocimiento del autor (como individuo fuera del texto) puede servirnos en la tarea hermenéutica (tal y como vimos a propósito de Celan), no podemos relacionar «de forma acrítica» las vicisitudes de un determinado autor en su vida personal con las del sujeto como creador de una obra. En general, estos conocimientos siempre «estarán condicionados por la historia y con la idea cambiante que en ella se tiene de la literatura» (p. 141). Tal y como lo describe Cuesta Abad en el prólogo de la *Introducción* de Szondi, «las formas literarias no están en la historia como objetos extraños que flotan semihundidos en un mar agitado: ellas mismas están interiormente trabajadas por el tiempo» (2006: 12).

Con todo, incluso teniendo en cuenta todos los inconvenientes que el modelo hermenéutico de Meier puede significar para un arte de la interpretación «actual», Szondi,

en su proceder dialéctico, sabe encontrar en él, como en el caso de Chladenius, un resquicio desde el que poder mirar al presente.

Como ya hemos visto, mediante el concepto de «equidad hermenéutica», Meier trata de buscar unas supuestas cualidades en el texto (con relación al autor) que, mientras no se demuestre lo contrario, deben suponerse como immanentes a la obra. Según esta idea, el autor, como parte del «mejor de los mundos», tiene que reflejar sus «perfecciones» en ella. Es decir, que tales virtudes, que expondrían «la claridad y la certeza [...] a las que los signos artificiales aspiran», no deben «entenderse como algo inherente al texto», sino como «una interrogación previa» (p. 150).

De este modo, siguiendo el modelo comparativo entre comprensión y crítica que Walter Benjamin desarrolló en su obra sobre *Las afinidades electivas* de Goethe, Szondi afirma que dichas cualidades no tienen que considerarse sin reflexión, como si este mundo fuera el mejor de los mundos, pero sí pueden comprenderse como un punto de partida para preguntarnos por su posible existencia. En el fondo, la propuesta a la que alude el teórico consiste en conciliar el proceso de comprensión con una actitud crítica, una actitud que debe estar siempre presente ante «el posible engaño, que este mundo nos obliga a tomar mientras no sea el mejor de los posibles» (p. 151).

9.4 Ast y Schleiermacher

Las lecciones sobre hermenéutica que Peter Szondi impartió en la universidad Libre de Berlín a finales de los años sesenta, y que fueron publicadas póstumamente con el título de *Introducción a la hermenéutica literaria*, concluyen con un polémico análisis de la obra de Schleiermacher, especialmente de la famosa e influyente lectura que de esta hizo Dilthey en *El surgimiento de la hermenéutica* (1900). La crítica de Szondi trata de salvar la deuda que en cierta manera la hermenéutica tiene con los autores de la Ilustración alemana y que, según su criterio, Dilthey no supo ver debido a la gran afinidad entre el método de las «ciencias del espíritu», que este mismo elaboró, y la obra de Schleiermacher, a quien Dilthey consideraba el fundador de la «hermenéutica científica» (Szondi, 1975: 175).

Para Szondi, la obra de Schleiermacher presenta diferentes dificultades debido a la gran cantidad de referencias y fuentes que en ella se encuentran. Este es el motivo por el que el teórico nos invita a examinar en un primer momento a uno de los autores que

han tenido más relevancia en la hermenéutica precedente. Se trata de Friedrich Ast, profesor de filología clásica, cuyo nombre aparece en el título de los dos discursos pronunciados por Schleiermacher ante la academia Prusiana de Ciencias en 1829.²⁰²

La obra de Ast que se cita a este respecto es *Grundlinien der Grammatik, Hermeneutik und Kritik*, publicada en 1808, una obra que Szondi resume utilizando la dedicatoria a Goethe que apareció en la revista donde se publicó en 1807 el trabajo de Wolf: *Darstellung der Alterthumswissenschaft*, que también se cita en el título de los discursos de Schleiermacher. En la dedicatoria de Wolf se puede leer:

Reciba Goethe, condecorador y pintor del espíritu griego, con benevolencia la ofrenda afectuosa del comienzo de una colección de escritos y artículos destinados a iluminar aquí y allá el gran edificio del conocimiento en que habitualmente habitó aquel espíritu que embelleció la vida. Aquel entre los alemanes en quien, en una empresa de este género, primero se pensaría por ser aquel en cuyas obras y proyectos, en medio de un ambiente terriblemente moderno, ese espíritu bienhechor halló una segunda residencia. (cit. por Szondi, p. 177).

Según la opinión de Szondi, la referencia continuada al «espíritu» (*Geist*) resume tanto la hermenéutica de Ast, como el momento en que el arte de la interpretación de mediados del siglo XVIII y principios del XIX se diferencia de las obras de la Ilustración. A su juicio, si en el siglo XVIII la hermenéutica se centraba en la «cosa» referida por el autor, en la época de Goethe la atención se fijaba en el «espíritu», y como consecuencia en el autor mismo; un giro que, en su esencia, hace aparecer «la comprensión como acto hermenéutico, desplazando a la interpretación» (ibid.).

Siguiendo en buena medida al Marx de *La ideología alemana*, Szondi apunta que dichos movimientos en torno a la «totalidad del espíritu» tuvieron unas consecuencias que excedían el campo de la hermenéutica y que afectaron, especialmente en Alemania, al terreno político y social. Desde el punto de vista del teórico —quien parece inspirarse aquí en Adorno y Horkheimer—, el espíritu, visto como «síntesis idealista de estética y ética», alejó del terreno del pensamiento el interés por la realidad factual, provocando en cierta manera un giro hacia la barbarie (p. 181).

²⁰² *Über den Begriff der Hermeneutik, mit Bezug auf F.A. Wolfs Andeutungen und Ast Lehrbuch (Sobre el concepto de hermenéutica, con referencia a las Indicaciones de F. A. Wolf y al compendio de Ast).*

Asimismo, en la obra de Ast el espíritu sirve para resolver, en su aura nebulosa, «todos los posibles inconvenientes» (la distancia temporal, etc.) que la interpretación de los textos pueda presentar (p. 178). O dicho en palabras de Robert Caner, «el espíritu posee la fabulosa capacidad de absorber todas las diferencias individuales y de anular todas las distancias temporales porque en el fondo el espíritu siempre es y ha sido uno» (2014: 112).

Sin embargo, como en los casos estudiados anteriormente, Szondi sabe buscar en el programa de Ast algunos puntos de unión con las consignas de una posible hermenéutica moderna. Por ejemplo, en la declaración programática de Ast se puede leer:

el filólogo debe ser no solo un maestro de la lengua o un anticuario, sino también un filósofo y un estético; debe poder [...] no solo descomponer la letra que tiene ante él en sus partes, sino también investigar el espíritu que la formó para averiguar su significado superior; y saber apreciar la forma en que la letra se presenta como revelación del espíritu (cit. por Szondi, 1975: 179).

El único inconveniente que el autor ve en estas palabras —las cuales él mismo casi podría suscribir— consiste en la excesiva subordinación al concepto de espíritu. En su opinión, las relaciones que en la obra se dan entre materia y forma no pueden solucionarse de forma totalizadora y acrítica, es decir, afirmando que tales relaciones conforman una «unidad viva» que confluye en el espíritu, y cuya concepción unitaria rompería el círculo hermenéutico (ibid.).

Basándose en algunas premisas de Schleiermacher, Emilio Lledó continuaba esta misma línea crítica de Szondi defendiendo que, «si como pretende Ast, solo podemos interpretar aquello que conforma y está dentro de la plena unidad de Espíritu, no tendríamos necesidad de explicar ni entender nada» (Lledó, 1997: 42).

En este sentido, la idea de Szondi es que Ast, como discípulo de Schelling, veía este concepto de «unidad viva» como algo a priori, como algo dado con anterioridad «a la empiria», y no como el resultado de «oposiciones reales», tal y como se expresa en la filosofía hegeliana y hölderliniana. No obstante, el teórico no rechaza de forma unitaria el concepto de espíritu, sino que apuesta por otra noción distinta que, como bien ha visto Caner, «sí proporciona un modelo adecuado para responder a las preguntas que se plantea la hermenéutica material» (2014: 113), esto es, el modelo de la dialéctica hegeliana.

Retornando de nuevo a Marx podemos decir que «Hegel trazaba, dentro de la especulación, distinciones reales, que afectaban a la cosa» (Marx, 1932: 495).²⁰³

En definitiva, se podría afirmar, siguiendo lo visto a lo largo de esta investigación, que el modelo de Szondi sería aquel que se desarrolla conciliando el método «ideal» y los hechos empíricos, o dicho en palabras del propio autor, aquel que lleva a cabo «la historización de los conceptos». (Szondi, 1975: 180).

Con todo, el teórico llega a la conclusión de que Schleiermacher no desatendió estos problemas que Ast pretende resolver mediante la omnipresencia del espíritu. En la evolución de su obra, que fue publicada entre 1805 y 1833, existen, como hemos señalado, diversos momentos que representan la pluralidad a la que Schleiermacher prestó atención dentro del campo de la hermenéutica, y que fueron desatendidos hasta la segunda década del siglo XX, debido «a la gran influencia de la supuesta lectura unitaria que de esta hizo Dilthey».²⁰⁴ En concreto, el problema consiste en que la parte que Schleiermacher dedica a la metodología, y que se contrapone a la «universalidad del espíritu» en la obra de Ast, no fue objeto de estudio o fue «escamoteada por parte de Dilthey» (p. 204).

Para Schleiermacher, el acto de la comprensión (interpretación) se divide en dos momentos, momentos que de forma análoga ya hemos visto en las hermenéuticas clásicas: la interpretación gramatical y la psicológica (técnica). La primera busca la relación del discurso con la totalidad de la lengua, y la segunda la relación de este con el pensamiento del autor. A juicio de Szondi, la supuesta omisión que la *filosofía de la vida* hizo de la interpretación gramatical, así como de la parte técnica (en relación con el estilo individual) de la psicológica, son el momento exacto en el que la obra de Dilthey dejó caer en el olvido una de las aportaciones más importantes de la obra de Schleiermacher (p. 205).

Según Patricia Lavelle (2013: 118), este aspecto, que a juicio de Szondi no fue atendido por Dilthey, hace posible pensar en la reinención individual del lenguaje en cada trabajo y, por lo tanto, concebir las relaciones entre el lenguaje y el sujeto como una relación de interdependencia mutua y no como la sobredeterminación del segundo por el primero o el primero por el segundo.

²⁰³ Esta obra de Marx y Engels se publicó en los años treinta porque había permanecido oculta hasta el momento.

²⁰⁴ Para una lectura diferente de este aspecto del pensamiento de Dilthey, véase Wahnón (2008).

No obstante, esta apelación al discurso en Schleiermacher define el objeto de la interpretación predominante en el siglo XX. Es decir, que del mismo modo que en la Ilustración dicho objeto era la «cosa» referida por el autor, en la hermenéutica del siglo pasado y, quizá, todavía del nuestro, el acto de la interpretación se focaliza en el texto, en «la concreción lingüística» (p. 211). Tal y como ha escrito Grondi: «todo lo que es preciso presuponer en hermenéutica –dirá Schleiermacher con un adagio destinado a una posteridad duradera– es el lenguaje» (2006: 29).

Según lo entiende Bollack (1990: 388), Szondi presenta a Schleiermacher como un precursor de la hermenéutica moderna, cuyas posiciones filológicas permiten comprender las estructuras generativas de las escuelas de vanguardia en su esencia e incluso más allá de ella. Asimismo, a juicio de Riechers (2020: 219), Szondi ve la hermenéutica de Schleiermacher como un posible modelo para una nueva teoría de la interpretación que todavía está pendiente y para la cual los estudios literarios deben unir fuerzas con la lingüística más reciente.

Sea como fuere, Szondi defiende que aquello que Schleiermacher anticipó con respecto al campo de la hermenéutica literaria, especialmente con su inclusión de la *parole* en el acto interpretativo, tuvo un lugar predominante en la teoría francesa; si bien es cierto que, en su opinión, todo esto se llevó a cabo sin tener en cuenta el precedente del propio Schleiermacher:

Pienso, por un lado, en la concepción de la literatura, fuertemente influida por Dilthey, de Georges Poulet, que recurre al proceso subjetivo, que no quiere decir privado, de la percepción y la conciencia, y por otro en una teoría de la literatura que proviene sin duda de Mallarmé, cuyo concepto central es el concepto de *écriture*, y cuyos representantes son entre otros Roland Barthes y Gérard Genette, pero sobre todo Jacques Derrida (Szondi, 1975: 202).

Como los casos anteriores, estos ejemplos demuestran que la obra de Szondi estaba girando —siempre de forma crítica— hacia otras teorías fuera del campo del pensamiento en lengua alemana; sin embargo, su temprana muerte cercenó cualquier posibilidad de cambio.

A modo de conclusión, podríamos decir que el teórico intentó defender la idea de que el valor de Schleiermacher reside en haber sabido anticipar muchas de las propuestas que una hermenéutica literaria material debe adoptar como principios, a saber, conjugar

el valor de unas reglas de la interpretación que pueden variar en función del «género», con el proceder de una hermenéutica general. Todo esto nos llevaría hacia un modelo de trabajo que, en conjunto y con un conocimiento crítico de sus propios condicionamientos (Bollack, 1990: 388), es decir, de forma dialéctica, pueda constituir la base de una disciplina que no renuncie «a los conocimientos de la conciencia histórica y a los juicios de la poética posilustrada» (Szondi, 1975: 225).

Como vemos, este último trabajo de Szondi recoge buena parte de las ideas que anteriormente estaban diseminadas por sus obras, y en general vuelve a defender la idea que se encuentra en la génesis del pensamiento del autor, esto es, la apuesta por una relación constructiva entre filología y filosofía, dos disciplinas que están condenadas a entenderse si se quiere salvaguardar el *espíritu* de las llamadas ciencias humanas.

10. Conclusiones

Como ya anticipamos, este trabajo puede entenderse como una aproximación al pensamiento y a la obra de un autor poco conocido, pero de gran interés para la teoría literaria, cuyos textos no solo se adentran en la complejidad del idealismo alemán, sino que, en su propia forma, también acaban adquiriendo esa misma profundidad dialéctica. Por otra parte, la investigación bibliográfica nos ha permitido elaborar un estado de la cuestión amplio y estructurado, cuyo conjunto nos ha dado una perspectiva bastante clara en relación con los distintos análisis que se han venido publicando hasta el momento sobre la figura y la obra de Szondi.

Este trabajo nos ha ido abriendo además algunos caminos teóricos que serán el objetivo de una segunda fase de investigación, pues el conocimiento adquirido nos ha dado algunas claves para poder trazar las líneas de un trabajo futuro más específico sobre las relaciones entre Szondi y la obra de autores como Marx, Bajtín, Barthes o Derrida.

En cualquier caso, la presente tesis doctoral ha intentado delimitar un camino introductorio para acercarse a los trabajos de Szondi, comenzando por su obra quizá más compleja y terminando por su proyecto inconcluso de establecer una nueva hermenéutica literaria. En este recorrido hemos visto cómo Szondi intentó delimitar una especie de camino histórico que mostrara el paso dialéctico que, especialmente en Alemania, se fue dando desde una «estética del efecto» (*Wirkungsästhetik*), hasta lo que el propio teórico denomina «estética histórica». Después nos ha llevado hasta la obra de Hegel, y el estudio que Szondi elaboró —a modo de conferencia— sobre la concepción estética del filósofo. En este capítulo hemos podido comprobar tanto aquello que Szondi ha tomado de Hegel, y que él mismo expone explícitamente, como algunas ideas concretas que el teórico —quizás de forma inconsciente— también asimiló del pensamiento hegeliano, y que tienen que ver con el rechazo que ambos muestran por determinadas creaciones artísticas. A continuación, nos hemos adentrado en el segundo volumen de su *Poética y filosofía de la historia*, obra en la que Szondi traza de nuevo una línea histórica, aunque esta vez centrada en la poética de géneros. En dicha obra el autor intenta establecer el paso que a lo largo del tiempo se produjo entre una poética de géneros clásica, y generalmente ahistórica, y una nueva poética que intenciona analizar la obra de arte sin unos presupuestos exteriores, es decir, sin unos cánones sobre los que se juzgue la calidad de las creaciones

literarias. En el siguiente capítulo hemos analizado la obra que Szondi tituló *Estudios sobre Hölderlin*. Como vimos, el autor aplica en este trabajo todo su armazón teórico para interpretar algunos poemas de Hölderlin. La principal característica que podemos señalar de este apartado es que nos ha permitido comprobar cómo el autor llevaba a la práctica su propia teórica, es decir, cómo la lectura que Szondi hace de Hölderlin intenta sustentarse a través de documentos paralelos (como cartas y manuscritos) que, según el mismo autor, pueden acercarnos al texto en la «lógica de su producción», pero que, sin embargo, tampoco pueden establecerse como único modelo para una adecuada interpretación. Este mismo procedimiento aparece en la obra que analizamos en el siguiente apartado: *Estudios sobre Celan*. Este trabajo de Szondi no solo muestra la tendencia dialéctica del teórico a la hora de interpretar textos literarios, sino que pone de manifiesto la evolución de su pensamiento, una evolución que en cierto modo está relacionada con la influencia (aceptada y finalmente rechazada) de autores tan importantes como Roland Barthes y Jaques Derrida.

Después de estos primeros capítulos, hemos dado un salto cronológico inverso para adentrarnos en las primeras obras de Szondi. En primer lugar, hemos realizado una lectura atenta de su trabajo más conocido: *Teoría del drama moderno*, en la que el autor —como vimos— mostraba buena parte de los temas e inquietudes que después desarrollaría en la mayor parte de sus obras. La lectura de *Teoría del drama moderno* nos ha permitido comprobar las raíces del pensamiento de Szondi, que, como hemos repetido a lo largo de esta investigación, se basa especialmente en tres nombres clave: Lukács, Benjamin y Adorno, cuyos trabajos aparece de distintas formas en la casi totalidad de las investigaciones del autor. Por otra parte, la lectura de esta obra nos ha mostrado la apuesta del teórico por lo que él mismo define como «la historización de los conceptos», es decir, por el componente histórico que las formas literarias expresan en sus distintas vertientes.

En este salto cronológico, también nos hemos ocupado del trabajo que Szondi presentó como tesis de habilitación para poder ejercer como profesor universitario. En *Tentativa sobre lo trágico* hemos podido comprobar cómo el teórico continúa elaborando una investigación de carácter histórico, en la que forma y contenido se disuelven en un mismo elemento. Para el autor, las tragedias analizadas pueden relacionarse con el concepto de lo trágico que propusieron algunos pensadores ya clásicos como Nietzsche o Simmel; una hipótesis que ha sido duramente criticada, al igual que ocurriera con *Teoría del drama moderno*, especialmente por la supuesta omisión que Szondi hace de lo que podríamos llamar la «teatralidad» de las obras, es decir, el carácter

representativo inherente a las tragedias analizadas. Sin embargo, como hemos intentado matizar, no parece que estas críticas estuvieran sustentadas firmemente, en tanto que el autor nos remite en varias ocasiones a las particularidades de la puesta en escena.

Por último, hemos llevado a cabo una lectura de la última e inconclusa obra de Szondi: *Introducción a la hermenéutica literaria*. Como hemos visto, este trabajo plantea en resumen una recopilación de todos aquellos presupuestos que el autor fue trabajando en sus obras posteriores. En definitiva, se trata de una mirada hacia la historia de la hermenéutica y de la evolución histórica que, como en los casos precedentes, Szondi analiza intentando buscar un modelo que pueda asimilar tanto la universalidad del comprender de la hermenéutica filosófica, como la particularidad específica de la labor filológica. No obstante, los planteamientos del teórico solo quedan esbozados, por lo que, a nuestro juicio, esta obra puede comprenderse como una especie de acercamiento, o mejor dicho, una especie de introducción no sistemática a las teorías hermenéuticas que, después de la muerte del autor, han ido ocupando un lugar importante en los estudios literarios.

Como hemos tratado de demostrar, los trabajos de Szondi se estructuran siguiendo una corriente de pensamiento muy enraizada en el idealismo alemán, ya que todas sus obras apuntan de varias formas a los principios de la teoría literaria que estaba diseminada en los escritos de los pensadores que constituyeron dicha corriente. En el fondo, el autor pone de manifiesto que en el idealismo lo material también es una constante, y que, si bien debemos separarnos de sus «pretensiones de totalidad», todavía quedan muchos aspectos que pueden tener vigencia dentro del campo del pensamiento y de la teoría literaria actual. En definitiva, podríamos afirmar que Szondi muestra en la práctica su propia teoría hermenéutica: uniendo filología y filosofía, lo material-textual²⁰⁵ y lo especulativo, y todo ello en una forma personal de lectura que siempre vuelve sobre sus mismos pasos para destacar una virtud o un matiz precursor que en un principio o son

²⁰⁵ En cuanto a este concepto, creemos necesario aportar una definición de Kristeva que expresa con bastante claridad el significado que el propio Szondi dio a esta palabra: «Si la lengua es una red de diferencias reguladas que fundamenta la significación y la comunicación, le falta mucho sin embargo para ser una idealidad pura. Se realiza por y en una materia concreta y las leyes objetivas de su organización. Dicho de otro modo, si conocemos el lenguaje gracias a un sistema conceptual complejo, el propio cuerpo del lenguaje presenta una materialidad doblemente discernible: por una parte, en el aspecto fónico, gestual o gráfico que reviste la lengua (no hay lenguaje si no hay sonido, gesto o escritura); por otra, en la objetividad de las leyes que organizan los distintos subconjuntos del conjunto lingüístico, y que constituyen la fonética, la gramática, la estilística, la semántica, etc.: estas leyes reflejan las relaciones objetivas entre las relaciones que regulan la sociedad humana, sobredeterminando a un tiempo sendas relaciones» (Kristeva, 1969: 21).

negados o no parecen estar presentes. Asimismo, la búsqueda szondiana de la génesis literaria se constituye a partir de esta premisa, ya que en sus obras queda claro que el significado de un texto debería buscarse a partir de la superación de las contradicciones que puedan mostrarse, por lo que la lectura de manuscritos y otros documentos paralelos se vuelve de gran importancia para solventar lo que en un principio puede parecer indescifrable. En definitiva, lo que Szondi intentó plantear no fue un programa sistemático, sino una especie de punto de partida a partir del cual una teoría literaria moderna debería abordar las obras sin los prejuicios de la vieja crítica positivista, pero también sin los excesos de los ya no tan nuevos enfoques de la teoría cultural.

11. Bibliografía

11.1 Fuentes primarias

- Szondi, P. (1956). *Theorie des modernen Dramas (188-1950)*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977; *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Madrid, Dykinson, 2011.
- Szondi, P. (1961). *Versuch über das Tragische*. Frankfurt am Main, Insel; *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Madrid, Dykinson, 2011.
- Szondi, P. (1963). *Der andere Pfeil*. Frankfurt am Main, Insel; «La otra flecha», en *Estudios sobre Hölderlin*. Barcelona: Destino, 1992.
- Szondi, P. (1964). *Satz und Gegensatz*. Frankfurt am Main, Insel.
- Szondi, P. (1967). *Hölderlin-Studien*. Frankfurt am Main, Insel; *Estudios sobre Hölderlin*. Barcelona, Destino, 1992.
- Szondi, P. (1972). *Celan-Studien*. Frankfurt am Main, Suhrkamp; *Estudios sobre Celan*. Madrid, Trotta, 2005.
- Szondi, P. (1973). *Lektüren und Lektionen: Versuche über Literatur, Literaturtheorie und Literatursoziologie*. Frankfurt am Main, Suhrkamp; *Iluminaciones sobre ciudades en Benjamin*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2016.
- Szondi, P. (1973b). *Über eine "Freie (d.h. freie) Universität"*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Szondi, P. (1973c). *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*. Frankfurt am Main, Suhrkamp; *La teoría del drama burgués del siglo XVIII*. Buenos Aires, Prometeo, 2016.
- Szondi, P. (1974). *Poetik und Geschichtsphilosophie I*. Frankfurt am Main, Suhrkamp; *Poética y filosofía de la historia I*. Madrid, Visor, 1992.
- Szondi, P. (1974b). *Poetik und Geschichtsphilosophie II*. Frankfurt am Main, Suhrkamp; *Poética y filosofía de la historia II*. Madrid, Visor, 2005.
- Szondi, P. (1975). *Einführung in die literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main, Suhrkamp; *Introducción a la hermenéutica literaria*. Madrid, Abada, 2006.
- Szondi, P. (1976). *Das lyrische Drama des Fin de siècle*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Szondi, P. (1993). *Briefe*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

11.2 Fuentes secundarias

- Albers, I. (2016). «Vorbemerkung», en Irene Albers (ed.) *Nach Szondi. Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Freien Universität Berlin 1965-2015*. Berlin, Kadmos. 9-15.
- Bahti, T. (1983). «Fate in the past: Peter Szondi's Reading of German Romantic Genre Theory», en *boundary 2*, Vol. 11, N. 3, *The Criticism of Peter Szondi*. 111-125.
- Banki, L. (2016). «Philologie des Zeugnisses. Entscheidung und Erkenntnis in einer Celan-Lektüre Peter Szondis», en Sybille Krämer y Sibylle Schmidt (Eds.). *Zeugen in der Kunst*. Paderborn, Wilhelm Fink GmbH & Co. 107-124.
- Berghahn, K.L (2009). «Peter Szondi, "Theorie des modernen Dramas". (1956)», en *Monatshefte*, Vol. 101, N. 3. 307-313.
- Berman, R. A. (2007). «Conspiracy Theories: Szondi on Hölderlin's Jacobinism», en *Telos*. N. 140. *Peter Szondi and Critical Hermeneutics*. 116-131.
- Berner, C. (2013). «L'herméneutique dans son histoire. À propos de Peter Szondi», en *Revue germanique internationale*, 17. 29-43.
- Boenisch, P.M. (2012). «Die Absolutheit des Dramas« (Szondi) als analytisches Modell», en Marx P.W. (eds) *Handbuch Drama*. Stuttgart, J.B. Metzler. 43-52.
- Bollack, J. y Pavlovich, P. (1983). «Opening Remarks», en *boundary 2. The Criticism of Peter Szondi*. Vol. 11, N. 3. 7-9.
- Bollack, J. (1990). «Zukunft im Vergangenen. Peter Szondis materiale Hermeneutik», en *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* volume 64. 370-390.
- Bollack, J. (2005). «Prefacio a la edición alemana de 1972», en Szondi. P. *Estudios sobre Celan*. Madrid, Trotta. 15-19.
- Bollack, J. (2013). «Sur Peter Szondi», en *International Germanic Review*, 17. 9-12.
- Boos, S. (2014). «Peter Szondi», en *Speaking the Unspeakable in Postwar Germany. Toward a Public Discourse on the Holocaust*. New York, Cornell University Press. 137-158.
- Bosco, L. (2018). «Ein Gespräch: Szondis Celan-Studien», en *LEA - Lingue e letteratura d'Oriente e d'Occidente*, N. 7. 599-615.
- Bremer, K. (2017). *Postskriptum Peter Szondi, Theorie des Dramas seit 1956*. Bielefeld, Transcript.

- Brodsky, C. (2007). «Szondi and Hegel: “The Troubled Relationship of Literary Criticism to Philosophy”», en *Telos*. N. 140. *Peter Szondi and Critical Hermeneutics*. 45-65.
- Burdorf, D. (2014). «Der letzte Textgelehrte. Bemerkungen zu Peter Szondi», en Nicolas Berg und Dieter Burdorf (Eds.). *Textgelehrte. Literaturwissenschaft und literarisches Wissen im Umkreis der Kritischen Theorie*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. P. 410-427.
- Capasso, M. (2011). «Con Hegel oltre Hegel. Storicità delle forme e filosofia della storia in Peter Szondi», en *Pólemos* VI. (4-5). 133-142.
- Caner-Liese, R. (2014). «Acerca de la hermenéutica material de Peter Szondi», en Sultana Wahnón. (Ed.), *Perspectivas actuales de la hermenéutica literaria: para otra ética de la interpretación*. Granada, Editorial universitaria. 103-146.
- Castellari, M. (2016). «Es klingt paradox. Hölderlin, Böhlendorff e il teatro moderno», en *Studia theodisca – Hölderliniana II*. 119-144.
- Combe de la, P.J. (2013). «L’histoire dans l’Essai sur le tragique», en *Revue germanique internationale*, 17. 67-80.
- Cuesta Abad, J.M. (2006). «Lectio stricta. La hermenéutica material de Peter Szondi», en Szondi, P. *Introducción a la hermenéutica literaria*. Madrid, Abada. 7-37.
- Fries, T. (1983). «Critical Relation Peter Szondi's Studies on Celan», en *boundary 2*, Vol. 11, N. 3, *The Criticism of Peter Szondi*. 39-153.
- Garrido, G. (2009). «Peter Szondi y el oficio del intérprete», en *Cartaphilus*, 6. 83-86.
- Garrido, G. (2011). «Estudio introductorio», en Szondi, P. *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Madrid, Dykinson. 13-60.
- Giles, S. (1987). «Szondi's Theory of modern drama», en *British Journal of Aesthetics*, Vol. 27, N° 3. 268-277.
- Gold, J.R. (2007). «Minority Report: Approaching Peter Szondi’s Hölderlin Studies», en *Telos*. N. 140. *Peter Szondi and Critical Hermeneutics*. 95-116.
- Hainz, M. (2008). *Entgöttertes Leid. Zur Lyrik Rose Auslanders Unter Berücksichtigung Der Poetologien Von Theodor W. Adorno, Peter Szondi Und Jacques Derrida (Conditio Judaica Studien Und Quellen Zur Deutsch-judischen Literatur- Und Kulturgeschichte)*. Tübingen, Niemeyer.
- Hall Burghardt, L. (1988). «Theory of the Modern Drama by Peter Szondi», en *South Atlantic Review*, Vol. 53, No. 4. 105-108.

- Hays, M. (1983). «Drama and Dramatic Theory: Peter Szondi and the Modern Theater»,
en boundary 2, Vol. 11, N° 3 *The Criticism of Peter Szondi*. 69-81
- Horn, C. (2008). «Mythos und Drama» en *Remythisierung und Entmythisierung:
 Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne*.
 <<http://books.openedition.org/ksp/1978>>.
- Horváth, G. (2018). «The Place of Čechov's Dramas in Peter Szondi's Theory of Drama»,
 en *LEA - Lingue e letteratura d'Oriente e d'Occidente*, N. 7. 615-628.
- Höyng, P. (2009). «Peter Szondi's *Theorie des modernen Dramas* (1956/63): From
 Absolute Drama to Absolute Theory», en *Monatshefte*, Vol. 101, N° 3. 314-322.
- Imanishi Rodrigues, R. (2009). *Modernidade e Tragédia. De Budapeste a Berlim às
 voltas com Peter Szondi e seus amigos*. São Paulo, Universidade de São Paulo.
- Isenschmid, A. (2014). «Peter Szondi. Portrait des Literaturwissenschaftlers als junger
 Mann», en Nicolas Berg und Dieter Burdorf (Eds.). *Textgelehrte.
 Literaturwissenschaft und literarisches Wissen im Umkreis der Kritischen
 Theorie*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. P. 389-409.
- Janz, M. (2011). «Benjamin – Adorno – Szondi», en Johann Kreuzer (Ed.). *Hölderlin-
 Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, J. B. Metzler. 439-444.
- Juhl, P.D. (1975). «The Doctrine of “Verstehen” and the Objectivity of Literary
 Interpretation», en *Dtsch Vierteljahrsschr Literaturwiss Geistesgesch* 49. 381–
 424.
- Kocziszky, E. (2018). «Interpretation in einer buchlosen Gesellschaft: Einleitung zu den
 Vorträgen der Tagung über philologische Erkenntnis von Peter Szondi», en *LEA
 - Lingue e letteratura d'Oriente e d'Occidente*, N. 7. 585-597.
- König, C. (2007). «Reflections of Reading: On Paul Celan and Peter Szondi», en *Telos*.
 N. 140. *Peter Szondi and Critical Hermeneutics*. 147-177.
- König, C. (2014). *Philologie der poesie. Von Goethe vis Peter Szondi*. Berlin, Akademie
 Verlag GmbH.
- König, C. (2018). «Klar und Dunkel: Zu Stilformen im Werk von Peter Szondi und Jean
 Bollack», en *LEA - Lingue e letteratura d'Oriente e d'Occidente*, N. 7. 629-649.
- Küpper, J. (2015). «My Encounter with Peter Szondi. Remarks on *Theory of the Modern
 Drama (1880-1950)*», en Susanne Zepp (Ed.). *Textual Understanding and
 Historical Experience. On Peter Szondi*. Paderborn, Wilhelm Fink GmbH & Co.
 43-55.

- Lasch, M. (2013). «Peter szondi e as visões do trágico na modernidade», en *Terceira Margem*, N. 27. 213-247.
- Lavelle, P. (2013). «Les forces anticipatrices de l'œuvre littéraire: sur l'espoir dans le passé», en *Revue germanique internationale*, 17. 115-132.
- Lohse, N. (1985). «Jenseits der "schönen Mitte" Zum Verhältnis von Poesie und Sprache in Hegels Ästhetik», en *Dtsch Vierteljahrsschr Literaturwiss Geistesgesch* 59, 635–650.
- Maeding, L. (2019). «Poetizität und Textverstehen. Eine Relektüre von Peter Szondis Traktat über philologische Erkenntnis», en *Poetizität Interdisziplinär*. Loveno di Menaggio, Vigoni Editore. 77-95.
- Manca, D. (2015). «Il silenzio, il lamento o il riso Benjamin e Szondi su tragico e linguaggio», en Marta Vero (Ed.). *La filosofia di fronte al trágico*. Pisa, ETS. 11-29.
- Mattenklott, G. y Gjerlow, K. (1983). «For Theatre, the Drama is the Libretto», en *boundary 2*, Vol. 11, No. 3, *The Criticism of Peter Szondi*. 53-65.
- McFarland, J. (2007). «Embodied Reading: On Peter Szondi's Benjamin Reception», en *Telos*. N. 140. *Peter Szondi and Critical Hermeneutics*. 65-77.
- Meitinger, S. (1984). «Idéalisme et poétique», en *Romantisme*, N.45. *Paradoxes*. 3-24.
- Mostaço, E. (2016). «Peter Szondi e o circuito», en *Revista sala preta*, Vol. 16. Nº 1. 132-147.
- Nägele, R. (1985). «Peter Szondi: Text, Geschichte und das kritische Subjekt», en *Text, Geschichte und Subjektivität in Hölderlins Dichtung*. Stuttgart, J.B. Metzler. 5-16.
- Nägele, R. (2007). «Peter Szondi: Positions of a Literary Critic (*at the Border*)», en *Telos*. N. 140. *Peter Szondi and Critical Hermeneutics*. 10-28.
- Nepomuceno, A. M. (2015). «Leitura de Ensaio sobre o Tragico de Szondi», en *Cerrados. Revista do Programa de Pós-Graduagao em Literatura*. N. 39. 39-57.
- O'Brien, W. A. (1979). «Getting blasted: Iderlin's "Wie wenn am Feiertage..."», en *MLN*, V. 94, N. 3, German Issue. 569-586.
- Oliveira, M. (2013). «Alegoria do drama moderno», en *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. VII, N. 13. 81-92.
- Pasta Júnior, J.A. (2001). «Apresentação», en Szondi, P. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo, Cosac & Naify Edições. 9-21.

- Polledri, E. (2018). «Peter Szondi. «Sul tragico» di Hölderlin», en *Studia theodisca – Hölderliniana III*. 217-254.
- Ribas Stankiewicz, M. (2016). «Elementos da tragédia e do épico no drama moderno: uma leitura da teoria de Péter Szondi», en *Linguagem em (Re)vista*, vol. 11, N. 21. 25-43.
- Riechers, H-C. (2013). «“Eine Art Kritik der gattungspoetischen Vernunft”. Peter Szondi liest Friedrich Schlegel», en Ulrich Breuer, Remigius Bunia, Armin Erlinghagen (Eds.). *Friedrich schlegel und die philology*. Paderborn, Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG. 237-353.
- Riechers, H-C. (2018). «Wahlvaterschaften: Peter Szondi und die Patriarchen», en *LEA. - Lingue e letterature d’Oriente e d’Occidente*, N. 7. 649-661.
- Riechers, H-C. (2020). *Peter Szondi. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt, Campus.
- Saetta Cottone, R. (2013). «L’essai *Sur la connaissance philologique* : herméneutique et histoire», en *Revue germanique internationale*, 17. 81-89.
- Schnell, R. (2008). «Von der Literaturwissenschaft zur Medienwissenschaft», en *Z Literaturwiss Linguistik* 38. 105–123.
- Scherer, S. (2000). «Philologische Modernisierung in der Restauration. Literaturwissenschaft in den 1950er Jahren: Peter Szondi», en Schönert J. (eds). *Literaturwissenschaft und Wissenschaftsforschung. Germanistische Symposien Berichtsbände*, Stuttgart, J.B. Metzler. 292-316.
- Schestag, T. (2007). «Philology, Knowledge», en *Telos*. N. 140. *Peter Szondi and Critical Hermeneutics*. 28-45.
- Seidensticker B. (1992). «Peripetie und tragische Dialektik. Aristoteles, Szondi und die griechische Tragödie», en Zimmermann B (Ed.) *Antike Dramentheorien und ihre Rezeption*. Stuttgart, J.B. Metzler. 240-263.
- Shahar, G. (2015). «Eden: A Listening. Reading Celan After Szondi», en Susanne Zepp (Ed.). *Textual Understanding and Historical Experience. On Peter Szondi*. Paderborn, Wilhelm Fink GmbH & Co. 89-105.
- Sparr. T. (2014). «Peter Szondi: *Über philologische Erkenntnis*», en Nicolas Berg y Dieter Burdorf (Eds.). *Textgelehrte. Literaturwissenschaft und literarisches Wissen im Umkreis der Kritischen Theorie*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. 427-439.
- Süssekind, P. (2004). «Prefácio», en Szondi, P. *Ensaio sobre o Trágico*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

- Süssekind, P. (2013). «L’Historicité de l’oeuvre d’art. Essai sur l’affinité entre Peter Szondi et Antonio Candido», en *Revue germanique internationale* N.17. 103-114.
- Thouard, D. (2013). «Suite hongroise. Szondi après Lukács», en *Revue germanique internationale*, 17. 45-66.
- Thouard, D. (2014). «Qué es «una hermenéutica crítica»?», en Sultana Wahnón. (Ed.), *Perspectivas actuales de la hermenéutica literaria: para otra ética de la interpretación*. Granada, Editorial universitaria. 67-103.
- Vajda, K. (2018). «Der arme Verwandte am Tisch: Die kritische Hermeneutik von Peter Szondi», en *LEA. - Lingue e letteratura d’Oriente e d’Occidente*, N. 7. 663-677.
- Von See, K. (2005). «Peter Szondi und die Frankfurter Universität Eine Recherche aus aktuellem Anlaß», en *Dtsch Vierteljahrsschr Literaturwiss Geistesgesch*, 79. 341-356.
- Weidner, D. (2015). «Reading the Wound. Peter Szondi’s *Essay on the Tragic* and Walter Benjamin», en Susanne Zepp (Ed.). *Textual Understanding and Historical Experience. On Peter Szondi*. 55-71.
- Weinsheimer, J. (1995). «Foreword», en Szondi, P. *Introduction to literary hermeneutics*. Cambridge, Cambridge University Press. 9-23.
- Wogenstein, S. (2007). «Law and Action: Reflections on Hermann Cohen and Peter Szondi’s Reading of Hegel in An Essay on the Tragic», en *Telos N° 140. Peter Szondi and Critical Hermeneutics*. 77-95.
- Wögerbauer, W. (2013). «Indexation historique et références personnelles. La dynamique des *Études sur Celan*», en *Revue germanique internationale* N.17. 91-104.
- Zepp, S. (2015). «Introduction», en en Susanne Zepp (Ed.). *Textual Understanding and Historical Experience. On Peter Szondi*. 11-17.
- Zepp, S. (2015b). «Mallarmé in Jerusalem. Peter Szondi’s Lectures on French Literature», en Susanne Zepp (Ed.). *Textual Understanding and Historical Experience. On Peter Szondi*. 139-155.

11.3 Bibliografía general

- Abrams, M.H. (1953). *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Buenos Aires, Nova, 1962.
- Adorno, T.W. (1951). *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid, Taurus, 2001.
- Adorno, T. W. (1955). *Crítica de la cultura y sociedad*. Vol. I. Madrid, Akal, 2008.
- Adorno, T.W. (1958). *Introducción a la dialéctica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.
- Adorno, T.W. (1970). *Teoría estética*. Madrid, Taurus, 1980.
- Adorno, T.W. (1974). *Notas sobre literatura*. Madrid, Akal, 2003.
- Alías Bergel, A. (2015). *Formas de la razón herida. Genealogía y transición de la memoria como categoría del pensamiento crítico*. Granada, Universidad de Granada.
- Anónimo. (1796). «El programa sistemático más antiguo del idealismo alemán», en Lacoue-Labarthe, P. y Nancy, J-L. (1978). *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012. 74-76.
- Argullol, R. (1991). «El arte después de la muerte del arte». En Gadamer. *La actualidad de lo bello*. Barcelona, Paidós, 1991. 9-25.
- Asensi Pérez, M. (2006). *Los años salvajes de la teoría*. Valencia, Tirant lo Blanch.
- Asmuth, B. (2016). *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart, Verlag GmbH.
- Attridge, D. (1982). *The Rhythms of English Poetry*. Londres, Longman
- Attridge, D. (2004). *La singularidad de la literatura*. Madrid, Abada, 2011.
- Ávila, R. (2018). *Las pasiones trágicas. Tragedia y filosofía de la vida*. Madrid, Trotta.
- Badiou, A. (1989). *Manifiesto por la filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1990.
- Bajtín, M. (1941). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid, Alianza, 2003.
- Barrios, M. (2001). *Narrar el abismo. Ensayos sobre Nietzsche, Hölderlin y la disolución del clasicismo*. Valencia, Pre-textos.
- Barthes, R. (1956). *El grado cero de la escritura*. Madrid, Siglo XXI. 1989.
- Barthes, R. (1964). *Ensayos críticos*. Barcelona Seix Barral, 2002.
- Barthes, R. (1973). *El placer del texto seguido por Lección inaugural*. Madrid, Siglo XXI, 1993.
- Bataille, G. (1955). *La literatura y el mal*. Barcelona, Nortésur, 2010.

- Beckett, S. (1952). *Esperando a Godot*. Barcelona, Tusquets, 1995.
- Benjamin, W. (1920). *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, en *Obras. Libro I. Vol. I*. Madrid, Abada, 2006.
- Benjamín, W. (1922). *Las afinidades electivas de Goethe*, en *Obras I-I*. Madrid, Abada, 2006.
- Benjamin, W. (1927). «La tarea del traductor», en Benjamin, *Ensayos escogidos*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2010. 109-125.
- Benjamin, W. (1928). *El Origen del Trauerspiel alemán*, en *Obras. Libro I. Vol. 1*. Madrid, Abada, 2006.
- Benjamín, W. (1942). «Tesis sobre filosofía de la historia», en *Discursos ininterrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus, 1989. 175-19
- Bertaux, P. (1969). *Hölderlin y la Revolución Francesa*. Barcelona, Serbal, 1992.
- Biemel, W. (1962). «La estética de Hegel», en *Convivium. Revista de filosofía*. N. 13. 147-162.
- Blanchot, M. (1955). *El espacio literario*. Madrid, Editorial Nacional, 2002.
- Bollack, J. (2001). *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*. Madrid, Trotta, 2005.
- Brecht, B. (1930). *La madre*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1976.
- Brecht, B. (1933-1947). *Escritos sobre teatro*. Barcelona, Alba Editorial, 2004.
- Brecht, B. (1957). *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1963.
- Butler, J. (2000). *El grito de Antígona*. Barcelona, El Ruore, 2001.
- Caner, R. (2002). «Trencament i continuïtat: el lloc de l'hermenèutica literària», en *Anuari de la Societat Catalana de Filosofia*, XIV, 2002. 61-69.
- Caner, R. (2009). *Gadamer, lector de Celan*. Barcelona, Herder.
- Cascales, F. (1617). *Tablas poéticas*. Madrid, Espada, 1975.
- Carrère, E. (2014). *El reino*. Trad. Jaime Zulaika. Barcelona, Anagrama, 2015.
- Capote, T. (1965). *A sangre fría*. Trad. Jesús Zulaika. Barcelona, Anagrama. 2019.
- Casado, M. (2017). «Ciudad de los nómadas —Notas de una lectura del Paul Celan—», en *Lecturas de Paul Celan*. Martín Gijón y Benítez Andrés Eds. Madrid, Abada. 113-155.
- Celan, P. (1963). *Obras completas*. Madrid, Trotta, 2002.
- Cervantes, M. (1605-1615). *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.
- Chéjov, A. (1901). *Las tres hermanas*. Madrid, Alianza, 2001.

- Chicharro Chamorro, A. (2005). *El corazón periférico. Sobre el estudio de literatura y sociedad*. Granada, Universidad de Granada.
- Croce, B. (1902). *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. Málaga, Ágora, 1997.
- Cuesta Abad, J.M. (2001). *La palabra tardía. Hacia Paul Celan*. Madrid, Trotta.
- Dante, A. (1307). *Comedia*. Traducción de José María Micó. Barcelona, Acantilado, 2018.
- D'Angelo, P. (1997). *La estética del romanticismo*. Madrid, Visor, 1999.
- Derrida, J. (1962). *La diseminación*. Madrid, Fundamentos, 1997.
- Derrida, J. (1967). *De la gramatología*. Madrid, Siglo XXI, 1986.
- Derrida, J. (1986). *Schibboleth*. Madrid, Editorial Nacional, 2002.
- Dilthey, W. (1883). *Introducción a las ciencias del espíritu*. México D.F, Fondo de Cultura Económica, 1949.
- Dilthey, W. (1887). *Poética*. Buenos Aires, Losada, 2007.
- Dilthey, W. (1900). «El surgimiento de la hermenéutica», en Dilthey, *Dos escritos sobre hermenéutica*, Madrid, Istmo, 2000. 21-82.
- Domínguez Caparrós, J. (1993). *Orígenes del discurso crítico: teorías antiguas y medievales sobre la interpretación*. Madrid, Gredos.
- Eagleton, T. (1976). *Marxism and Literary Criticism*. London, Routledge, 2002.
- Eagleton, T. (1991). *Ideology: an Introduction*. London, Verso.
- Eagleton, T. (1996.) *Literary Theory: an Introduction*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Eagleton, T. (2001). *The ideology of the Aesthetic*. Oxford, Blackwell.
- Eagleton, T. (2003). *After Theory*. New York, Basic Books.
- Eagleton, T. (2012). *The event of literature*. London, Yale University Press.
- Fernández-Jáuregui Rojas, C. (2015). *El poema y el gesto. Dialécticas de Dante, Paul Celan y Antonio Gamoneda*. Madrid, Ediciones UAM.
- Ferraris, M. (1998). *La hermenéutica*. Madrid, Taurus. 1999.
- Ferrer, A. (1997). *Hölderlin en la lírica española del siglo XX*. Valencia, Episteme.
- Foster, R. (2009). *Los hermeneutas de la noche. De Walter Benjamin a Paul Celan*. Madrid, Trotta.
- Foucault, M. (1966). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1968.
- Fukuyama, F. (1994). *¿El fin de la historia? Y otros ensayos*. Madrid, Alianza, 2015.
- Gadamer, H-G. (1960). *Verdad y método*. Vol.1. Salamanca, Sígueme, 1995.

- Gadamer, H-G. (1977). *La actualidad de lo bello*. Barcelona, Paidós, 1991.
- Gadamer, H-G. (1990). *Poema y diálogo*. Barcelona, Gedisa, 2004.
- Galfione, M. V. (2017). «El arte moderno en disputa. Apariencia y significación», en *Griot: Revista de filosofía*. v. 15, nº 1, junio. 76-99.
- García Berrio, A. y Huerta Calvo, J. (1992). *Los géneros literarios: sistema e historia (una introducción)*. Madrid, Cátedra.
- García Lorca, F. (1945). *La casa de Bernarda Alba*. Madrid, Espasa Calpe, 2006.
- Genette, G. (1977). «Géneros, «tipos» y modos», en Garrido Gallardo, M. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco, 1988. 183-235.
- Gentili, C. y Garelli, G. (2010). *Lo trágico*. Madrid, La balsa de la medusa, 2015.
- Goethe, J.W. (1796). *Los años itinerantes de Wilhelm Meister*, Madrid, Cátedra, 2017.
- Goethe, J.W. y Schiller, F. (1850). *La más indisoluble unión: Epistolario completo*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2014.
- Gombrowicz, W. (1995). *Curso de filosofía en seis horas y cuarto*. Barcelona, Tusquets, 1997.
- Góngora de, L. (1612). *Fábula de Polifemo y Galatea*. Ed. J. Ponce Cárdenas. Madrid, Cátedra, 2010.
- Grondin, J. (2006). *¿Qué es la hermenéutica?* Barcelona, Herder, 2008.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona, Editorial Crítica.
- Gutiérrez Girardot, R. (1994). «Prólogo», en Hölderlin. *Fiesta de la paz*. Bogotá, Áncora, 1995. 9-35.
- Han, B-H, y Ciria, A. (2015). *La salvación de lo bello*. Barcelona, Herder.
- Hegel, G.W.F. (1807). *Fenomenología del espíritu*. Edición bilingüe de Antonio Gómez Ramos. Madrid, Abada, 2010.
- Hegel, G.W.F. (1812). *Ciencia de la lógica*. Edición de Félix Duque. Madrid, Abada, 2011.
- Hegel, G.W.F. (1835-1838). *Filosofía del arte o estética (verano de 1826)*. Madrid: Abada, 2006.
- Hegel, G.W.F. (1820). *Filosofía del derecho*. Prólogo de Karl Max. Buenos Aires, Claridad, 1968.
- Hegel, G.W.F. (1837). *Filosofía de la historia universal*. Buenos Aires, Losada, 2010.
- Heidegger, M. (1927). *Ser y Tiempo*. Trad. Jorge Eduardo Rivera. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1998
- Heidegger, M. (1935). *El origen de la obra de arte*. Madrid, Alianza, 1996.

- Heidegger, M. (1944). *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Madrid, Alianza, 2005.
- Herder, J. (1774). *Obra Selecta*. Madrid: Alfaguara, 1982.
- Hirsch, E.D. (1997). «Three Dimensions of Hermeneutics», en Newton (Ed.) *Twentieth-Century Literary Theory*. Basingstoke, Macmillan Publishers Limited. 51-56
- Hölderlin, F. (1826). *Poemas*. Edición bilingüe. Barcelona, Penguin, 2018.
- Hölderlin, F. (1905). *Poesía completa*. Edición bilingüe. Barcelona, Ediciones 29, 1995.
- Hölderlin, F. (1922). *Ensayos*. Pamplona, Peralta, 1976.
- Hölderlin, F. (1922b). *Correspondencia completa*. Madrid, Hiperión, 1997.
- Houellebecq, M. (2000). *Poesía*. Barcelona, Anagrama, 2012.
- Ibsen, H. (1899). *Teatro completo*. Traducción de Else Wasteson. Madrid, Aguilar, 1973.
- Jakobson, R. (1960). *Lingüística y poética*. Madrid, Cátedra, 1985.
- Jameson, F. (1971). *Marxism and Form*. Princeton, Princeton University Press.
- Jameson, F. (1989). *The political Unconscious: Narrative as a socially symbolic act*. New York, Cornell University Press.
- Jameson, F. (1998). *The cultural turn*. London, Verso.
- Jameson, F. (2010). *The Hegel variations*. New York, Verso
- Jameson, F. (2015). *The antinomies of realism*. New York, Verso
- Jovellanos, G. M. (1780). *Prosa selecta*. Edición de Ana Freire López. Barcelona, Penguin, 2016.
- Kant, I. (1790). *Crítica del juicio*. Edición y Traducción de Manuel García Morente. Madrid, Austral, 2007.
- Kristeva, J. (1969). *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística*. Madrid, Fundamentos, 1988.
- Kristeva, J. (1969b). *Semiótica I*. Madrid, Fundamentos, 1981.
- Lacoue-Labarthe, P. y Nancy, J-L. (1978). *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.
- Lacoue-Labarthe, P. (1986). *La imitación de los modernos*. Buenos Aires, La Cebra, 2010.
- Lacoue-Labarthe, P. (1997). *La poesía como experiencia*. Madrid, Arena libros, 2006.
- Lacoue-Labarthe, P. (2002). *Heidegger. La política del poema*. Madrid, Trotta, 2007.
- Lehmann, H-T. (1999). *Posdramatisches Theater*. Frankfurt, Transcript, 2005.
- Leyte, A. (2004). «Grecia como conflicto entre Kant y Hölderlin», en *Anuario Filosófico*, XXXVII/3. 713-732.

- Lipovestky, G; y J. Serroy. (2013). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona, Anagrama, 2015.
- Lledó, E. (1997). «Literatura y crítica filosófica», en Domínguez Caparrós (Ed.), *Hermenéutica*. Madrid, Arco libros. 21-59.
- Llovet, Jordi. (2015). «Prólogo», en Jordi Llovet (Ed.), *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona, Planeta, 15-31
- Llovet, J. (2018). «Prólogo», en Kafka, Cartas (1900-1914). Barcelona, Galaxia Gutenberg. 29-55.
- López-Domínguez, C. (1999). «Estudio preliminar», en Schelling. *Filosofía del arte*. Madrid, Tecnos. 9-39.
- Lukács, G. (1912). «Sociología del drama moderno», en Lukács, G. *Sociología de la literatura*, Barcelona, Península, 1973. 360-420.
- Lukács, G. (1920). *Teoría de la novela*. Barcelona, Debolsillo, 2016
- Lukács, G. (1954). *Aportaciones a la historia de la estética*. México D.F., Grijalbo, 1966.
- Lukács, G. (1958). *Significación actual del realismo crítico*. México, Era, 1984.
- Lukács, G. (1964). *Goethe y su época*. Barcelona, Grijalbo, 1968.
- Machado, A. (1936). *Poesías completas*. Madrid, Espasa, 2013.
- Maestro, J.G. (2017), *Crítica de la razón literaria. El Materialismo Filosófico como Teoría, Crítica y dialéctica de la literatura*. Tomo I. Vigo, Academia de hispanismo.
- Maeterlinck, M. (1890). *Interior*. Traducción de Martínez Sierra. Buenos Aires, Losada, 1964.
- Man de, P. (1996). *La ideología estética*. Madrid. Cátedra, 1998.
- Martínez Marzoa, F. (1995). *Hölderlin y la lógica hegeliana*. Madrid, Visor.
- Marx, K. (1844). *Manuscritos económicos y filosóficos*. Alianza, Madrid, 2013.
- Marx, K. (1859). *Contribución a la crítica de la economía política*. Madrid, Siglo XXI, 2008.
- Marx, K. (1867). *El capital*. Tomo 1, vol. 2. Madrid, Siglo XXI, 1975.
- Marx, K. y Engels, F. (1932). *La ideología alemana*. Trad. Wenceslao Roces. Madrid, Akal, 2014.
- Mas, S. (2014). «Winckelmann y la recepción del legado clásico en la España de los siglos XVI-XVII», en *El legado de Johann Joachim Winckelmann en España*. Madrid, Antiquaria hispánica. 192-239.

- Micó, J. (2018). «Prólogo y comentarios», en Dante, *Comedia*. Barcelona, Acantilado. 7-31.
- Miller, A. (1949). *La muerte de un viajante*. Barcelona, Tusquets, 2015
- Molinuevo, J.L. (2002). *La experiencia estética moderna*. Madrid, Síntesis.
- Moritz, K.P. (1785). «Propuesta para la unificación de todas las bellas artes y las ciencias bajo el concepto de lo perfecto en sí mismo», en Javier Arnaldo (ed.) *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid, Tecnos. 81-85.
- Moritz, K.P. (1791). «Punto de vista para la poesía mitológica», en Javier Arnaldo (ed.) *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid, Tecnos. 214-216.
- Munárriz, J. (2017). «Cómo y por qué traduje a Paul Celan», en *Lecturas de Paul Celan*. Martín Gijón y Benítez Andrés Eds. Madrid, Abada. 41-49.
- Nietzsche, F. (1872). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Gredos. 2010.
- Nietzsche, F. (1873). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid, Tecnos, 1996.
- Palmer, R. (1969). *¿Qué es la hermenéutica? Teoría de la interpretación en Schleiermacher, Dilthey, Heidegger y Gadamer*. Madrid, Arco, 2002.
- Pau, A. (2008). *Hölderlin. El rayo envuelto en canción*. Madrid, Trotta.
- Paz, O. (1956). *El arco y la lira*. México D.F Fondo de cultura económica, 1972.
- Pérez Moreno, J.D. (2011). *Alegorías de la lectura / duelo. Los espectros (i)legibles de Paul Celan y Doris Salcedo*. Bogotá, Uniandes.
- Pirandello, L. (1925). *Seis personajes en busca de autor*. Madrid, Unidad Editorial, 1999.
- Piscator, E. (1929). *Teatro político*. Madrid, Ayuso, 1976.
- Ponce Cárdenas, J. (2010). «Comentarios y notas», en Góngora, L. *Fábula de Polifemo Galatea*. Madrid, Cátedra. 177-356
- Proust, M. (1913). *En busca del tiempo perdido. 1. Por el camino de Swann*. Madrid, Alianza, 1998.
- Rancière, J. (2004). *El malestar en la estética*. Madrid, Clave intelectual, 2012.
- Rancière, J. (2011). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Santander, Shangrila, 2014.
- Reina Palazón, J.L. (2017). «Celan traductor y traducido», en *Lecturas de Paul Celan*. Martín Gijón y Benítez Andrés Eds. Madrid, Abada. 49-57.
- Ricoeur, P. (1976). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Madrid, Siglo XXI, 2006.

- Ricoeur, P. (1984). *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México D.F, Siglo XXI, 2008.
- Ricoeur, P. (1986). *Ideología y utopía*. Barcelona, Gedisa, 1989.
- Riley, E. (2004). «Cervantes: teoría literaria», en Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004. 144-160.
- Ripalda, J.M. (2005). *Los límites de la dialéctica*. Madrid, Trotta, 2012.
- Rockmore, T. (2018). *Hegel, Marx y el marxismo*. Medellín, Ennegativo.
- Rodríguez, J.C. (1974). *Teoría e historia de la producción ideológica: Las primeras literaturas burguesas*. Madrid, Akal, 2017.
- Rodríguez, J.C. (2013). *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*. Madrid, Akal.
- Safranski, R. (2007). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona, Tusquets, 2012.
- Sánchez Meca, D. (1994). «Estudio preliminar», en F. Schlegel, *Filosofía y poesía*. Madrid, Alianza, 1994. 9-33.
- Sánchez Vázquez, A. (1965). *Las ideas estéticas de Marx (ensayos de estética marxista)*. México D.F, Ediciones Era.
- Sartre, J-P. (1946). *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona, Edhasa, 2007.
- Sartre, J-P. (1948). *A puerta cerrada*. Buenos Aires, Losada, 1981.
- Schelling, F.W.J. (1795). *Cartas sobre dogmatismo y criticismo*. Madrid, Tecnos, 2013.
- Schelling, F.W.J. (1801). *Sistema del idealismo trascendental*. Barcelona, Anthropos, 1988.
- Schelling, F. (1859). *Filosofía del arte*. Madrid: Tecnos, 1999.
- Schelling, F.W.J. y Hegel, G.W.F. (1878). *Correspondencia completa*. Madrid, Revista de publicaciones del Instituto de Estudios Filosóficos Leonardo Polo. (2007).
- Schiller, F. (1795). *Poesía ingenua y poesía sentimental*. Santa fe, El Cid editor, 2004.
- Schiller, F. (1786). *Cartas sobre la educación estética del hombre. De lo Sublime. Sobre lo sublime*. Mendoza, Universidad nacional de Cuyo, 2016.
- Schlegel, F. (1798). *Fragmentos*. Barcelona, Marbot, 2009.
- Schlegel, F. (1795). *Sobre el estudio de la poesía griega*. Madrid: Akal, 1996.
- Schlegel, F. (1983). *Obras selectas. Vol. I*. Madrid, Fundación universitaria española.
- Schleiermacher. F. (1864). *Los discursos sobre hermenéutica*. Pamplona, Cuadernos de anuario filosófico, 1991.
- Spang, K. (1996). *Géneros literarios*. Madrid, Síntesis.

- Spivak, G. (2017). *Una educación estética en la era de la globalización*. México D.F, Siglo XXI.
- Staiger, E. (1946). *Conceptos fundamentales de poética*. Madrid, Rialp, 1966.
- Steiner, G. (1961). *The death of tragedy*. New York, Oxford University Press, 1980.
- Steiner, G. (1970). *Language and silence. Essays on Language Literature and the Inhuman*. New York, Atheneum.
- Strindberg, A. (1898-1904) «Camino de Damasco», en Strindberg. *Teatro contemporáneo*. Barcelona, Bruguera, 1983. 250-325.
- Taylor, C. (1979). *Hegel and Modern Society*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Valéry, P. (1973). *Cuadernos (1894-1945)*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007.
- Valéry, P. (1940). *Teoría estética y poética*. Barcelona, Visor, 1990.
- Valle-Inclán, R. (1924). *Luces de Bohemia*. Ed. de Zamora Vicente. Madrid, Espasa, 2010.
- Vattimo, G. y Zabala, S. (2011) *Comunismo hermenéutico. De Heidegger a Marx*. Barcelona, Herder, 2012.
- Vila-Matas, E. (2011). *Chet Baker piensa en su arte. Relatos selectos*. Barcelona, Debolsillo.
- Villacañas, J.L. (1990). *La quiebra de la razón ilustrada: Idealismo y Romanticismo*. Madrid, Cincel.
- Villacañas, J.L. (1997). *Narcisismo y objetividad. Un ensayo sobre Hölderlin*. Madrid, Verbum.
- Villacañas, J.L. (2001). *La filosofía del idealismo alemán. Del sistema de la libertad en Fichte al primado de la teología en Schelling*. Madrid, Síntesis.
- Viñas Piquer, D. (2002). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona, Ariel.
- Wahnón, S. (1991). *Introducción a la historia de las teorías literarias*. Granada, Universidad de Granada.
- Wahnón, S. (1994). «Ética y determinismo en el pensamiento de Georg Lukács (Sobre la relación entre sociedad y literatura)», en *Signa*, 3. 229-254.
- Wahnón, S. (2003). *Kafka y la tragedia judía*. Barcelona, Riopiedras.
- Wahnón, S. (2007). «La poética hebrea de Moshe Ibn 'Ezra. Una teoría medieval de la literariedad», en *Boletín Hispánico Helvético*, v. 9. 87-113.
- Wahnón, S. (2008). *Teoría de la literatura y de la interpretación literaria*. Vigo, Academia de hispanismo.

- Wahnón, S. (2011). «La función crítica de la interpretación literaria. Una perspectiva hermenéutica», en *Sociocriticism* Vol. XXVI. 127-164.
- Wahnón, S. (2014). «Teoría literaria y hermenéutica: para otra ética de la interpretación», en *Perspectivas actuales de la hermenéutica literaria*. Granada, Universidad de Granada. 25-67.
- Wahnón, S. (2016). «Juego estético y sentido ético. Estética y hermenéutica en la teoría de la tragedia de Christoph Menke», en *Ámbitos* N. 35. 21-33.
- Wahnón, S. (2018). «Aproximación a la hermenéutica literaria de Roland Barthes», en *Signa*. 27. 1125-1149.
- Wellek, R. y Warren, A. (1949). *Teoría literaria*. Madrid, Gredos, 2009.
- Wellek, R. (1955) *Historia de la crítica moderna. (1750-1950)*. Madrid, Gredos, 1962.
- Williams, R. (1969). *Drama from Ibsen to Brecht*. New York, Oxford University press.
- Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. New York, Oxford University press.
- Winckelmann, Johannes. J. (1755). *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*. Madrid: Fondo de cultura económica de España, 2007.
- Wittgenstein. L. (1921). *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid, Alianza, 2012.
- Wolfe, R. (2007). *Días sin pan (Antología)*. Sevilla, Renacimiento.
- Žižek, S. (2012). *Less than nothing. Hegel and the shadow of dialectical materialism*. London, Verso.
- Žižek, S. (2016). *Antigone*. New York, Bloomsbury Academic.
- Zweig, S. (1944). *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*. Barcelona, Acantilado, 2018.