
NOTES

Peter Szondi

Daniel Attala Pochón

Szondi, Peter

Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico. Shurkamp Verlag, 1978. Ediciones Destino, 1994.

Estudios sobre Hölderlin. Con un ensayo sobre el conocimiento filológico. Shurkamp Verlag, 1978. Ediciones Destino, 1992.

Poética y filosofía de la historia I. Shurkamp Verlag, 1974. La Balsa de la Medusa, 1992.

Como aclara Szondi en una nota de 1963 al final del ensayo *TDM*¹ —redactada siete años después de su primera edición (en 1956) con motivo de la segunda— él mismo no es una historia del drama sino «un intento de determinar los aspectos que condicionaron su evolución a la luz de diversos ejemplos»; esto explica que lejos de resultar desactualizado a cuarenta años de su primera edición, conserve fresco todo su interés. El carácter filosófico de este interés se hace patente en las deudas conceptuales que asume Szondi allí, clara también en los otros ensayos que aquí comentamos: deudas hacia la estética hegeliana, hacia *Conceptos fundamentales de la Poética*, de Emil Steiger (de quien Szondi fue alumno en Suiza, aunque no lo que se dice un discípulo, que sí lo fue de Adorno, Lukács y Benjamin)², hacia *Aspectos de la sociología del*

1. Me referiré con *TDM* y *TST* al primer libro reseñado (según cada ensayo), con *ESH* al segundo y con *PFH* al tercero.
2. Cf., de M. BOLLACK, la introducción a SZONDI, P. (1989). *L'Herméneutique littéraire. De Chladenius à Schleiermacher.* París: CERF: «Szondi n'a pas appris la philologie à Zurich chez Emil Steiger, dont il fut l'élève...» (p. III). Sobre Szondi, cf. *L'Acte Critique. Sur l'oeuvre de Peter Szondi*, Press Universitaires de Lille, ed. por M Bollack, (1985). Así mismo, el prefacio de Michael Hays, en SZONDI, P. (1986). *On Textual Understanding and Other Essays.* Manchester: University Press.

drama moderno, de G. Lukács, hacia *Filosofía de la nueva música*, de T. Adorno³. La orientación básica de la teoría que sobre el drama moderno desarrolla Szondi en este ensayo se define en torno a su posición en las discusiones sobre la relación entre forma y contenido a lo largo de la historia de la poética desde Aristóteles en adelante.

La base de las poéticas que han pretendido exigir el cumplimiento en las obras de arte de unos requisitos formales (poéticas normativas) radica según Szondi en la más o menos férrea separación que conciben entre forma y contenido de una obra. En el ámbito del drama dichas poéticas (Aristóteles, pero también Schiller y Goethe) partían de la distinción formal estricta entre drama y épica para determinar sobre ello las características que debía reunir el contenido «adecuado» de un drama. La separación tajante de forma y contenido convierte la forma en una instancia intemporal neutra en relación al asunto que la llena. «La correlación patente entre poética suprahistórica y concepción adialéctica de forma y contenido», criticada por Szondi, «remite al punto culminante del pensamiento dialéctico e histórico de Hegel» (*TDM*, 12). La consecuencia de este doble logro hegeliano de historización de la forma y de dialectización de forma y contenido, que se anuncia ya, según Szondi, en la poética de F. Schlegel y en Hölderlin (al filo, en ellos, de ciertos desvíos significativos de la conceptualización poética schilleriana)⁴ tal como puede leerse en los ensayos sobre Hölderlin referidos en este comentario, es que a partir de allí «lírica, épica y drama dejan así de ser categorías sistemáticas para adquirir la condición de categorías históricas» (*TDM*, 13). Las respuestas teóricas a esta crisis de las categorías poéticas sistemáticas han sido variadas. Szondi refiere la de Croce, que descartará por ilegítimas las tres categorías de géneros poéticos; la de Emil Staiger, que intentará rescatar la intemporalidad de las tres categorías en base a distinciones ontológicas. Lukács, Benjamin y Adorno son quienes, en continuidad con Hegel, esbozarán una «estética histórica más allá incluso de la literatura» (*ibid.*), que asumirá la relación dialéctica, contradictoria y dinámica, entre forma y contenido, en una «puesta en historia de la poética». Szondi presenta en *TDM* su intento por explicar las diferentes formas adoptadas «por el género dramático moderno a la luz de la resolución de ese tipo de contradicciones» (*TDM*, 14), contradicciones que tienen su anclaje en las transformaciones sociales en medio de las que surgen. Aunque señalado, este anclaje no es tematizado por Szondi, quien rechaza explícitamente dos perspectivas, una de las cuales lo conciernen: la pretensión de rebasar el campo de

3. El interés *filosófico* de la obra de Szondi es interpretado de un modo sugestivo por M. Bollack en la discusión posterior a la comunicación de P. Hays: «...il tient à un type de réflexion qui s'affirme comme philosophique..., cherchant l'universel, quelque chose de plus essentiel qui se situe au-delà de toute création particulière» (*L'Acte Critique*, op. cit., p. 102).
4. Existe una vieja traducción de un ensayo de Szondi sobre Schiller, «Lo ingenuo es lo sentimental», en SZONDI, P. (1974). *Lo ingenuo es lo sentimental y otros ensayos*. Buenos Aires: Sur, p. 43-89, título que reemplaza el original alemán del que se traduce: *Lektüren und Lektionen*, Shurkamp Verlag, Frankfurt am Main, (1973).

la estética hacia un diagnóstico de época (de la modernidad por ejemplo). Sin embargo, en segundo lugar, este rechazo no significa que Szondi pretenda volver a una poética normativa de géneros: «la poética sistemática —normativa, como tal— debe quedar absolutamente descartada, y ello... porque la concepción dialéctico-histórica de la relación entre forma y contenido la priva de cualquier fundamento» (*TDM*, 15).

El drama clásico (nacido en el Renacimiento, en crisis hacia fines del siglo XIX y principios del XX) tiene las siguientes características esenciales —desprendidas de la condición dialogal básica del mismo ya que el diálogo, como relación interpersonal, domina absolutamente en el drama moderno, siendo *lo que* se alumbre en este espacio lingüístico intermedio lo esencial en él:

- 1) «El drama es una entidad absoluta [...] No conoce nada fuera de sí» (*TDM*, 18).
- 2) «En el drama el dramaturgo está ausente [...] ha hecho cesión de la palabra» (*TDM*, 19).
- 3) El drama no se dirige al espectador, que sólo asiste desde fuera al mismo, para mejor identificarse, a su vez, con lo que allí sucede.
- 4) El escenario es el escenario a la italiana: no hay transición hacia afuera (la platea o la tramoya, por ejemplo).
- 5) El actor y su papel no deben distinguirse.
- 6) El drama es una «entidad primigenia»: no expone algo diferente de sí mismo.
- 7) De esto último se desprende que el tiempo del drama es el presente, aunque no estático, sino en permanente transformación: arrojando desde sus contradicciones nuevos presentes y convirtiéndose de este modo él mismo en pasado; un presente tendido hacia el futuro.
- 8) Unidad de tiempo, de lugar, y exclusión de la casualidad en el desarrollo, cierran esta caracterización del drama clásico que Szondi sintetiza diciendo que deriva «en definitiva, de su origen dialéctico»: es su movimiento autónomo —y no la intervención exterior de un «yo épico» (narrativo)— lo que lo constituye en entidad absoluta, independiente.

La tesis central de Szondi parte de la constatación del enfrentamiento, en este drama, de un contenido que exige para su exposición violentar la forma clásica. Dicha contradicción entre forma y contenido, que Szondi muestra al hilo de obras de Ibsen, Chéjov, Strindberg, Maeterlinck y Hauptmann, llevará a intentos de solución que Szondi escancia entre quienes buscan preservar la forma clásica (naturalismo, teatro conversacional, teatro de acto único, teatro existencialista) y quienes abandonarán dicha forma, sobre todo mediante la introducción de lo épico-narrativo en una forma dramática que se verá así quebrantada en su forma clásica (expresionismo; Piscator; teatro épico de Brecht, Bruckner, Pirandello, O'Neill, Wilder, y A. Miller, son los ejemplos aportados por Szondi). La fuerza propulsora de tales cambios, tanto en el teatro moderno que busca preservar aquella forma como en el que la abandona en una búsqueda original, proviene de los modos en que se manifiesta la contradicción entre forma y contenido en dramaturgos como los mencionados al

principio de este párrafo. En efecto, según Szondi, por diferentes vías en Ibsen, Chéjov, Strindberg, Maeterlinck y Hauptmann, la forma dramática clásica se mostrará obsoleta para el cometido a que se la destina. En *John Gabriel Borkman*, de Ibsen, el contenido temático, el pasado, chocará con el presente de esa forma que no puede hacer más que referir ese pasado y no presentarlo en su inmediatez. Los individuos chejovianos, que renuncian a la vida presente por la añoranza, colisionarán con las exigencias de diálogo y acción de la forma clásica. Cuando Strindberg se proponga «conferir realidad dramática a lo esencialmente oculto, es decir, a la vida anímica» (*TDM*, 47) chocará a su vez con la forma dramática dialogal. La única manera en que el drama podrá cumplir esto será, según Szondi, «dejando en cualquier caso de ser drama» (*TDM*, 48). Análogas contradicciones entre contenido y forma dramática en Maeterlinck y Hauptmann. Estas contradicciones decantará hacia lo épico, de múltiples maneras, en el teatro del siglo xx. Ahora bien, lo épico es para Szondi, aquí, un elemento que desbarata el drama clásico: el carácter absoluto que Szondi encuentra en éste, el perfecto ensamblaje entre forma y contenido, entre sujeto y objeto, quintaesencia de sus características, se quiebra completamente con lo épico-narrativo, con la distancia constitutiva y por tanto irreductible entre sujeto y objeto, entre forma y contenido, que supone lo épico-narrativo. «En esa confrontación sujeto-objeto se destruye el carácter absoluto de los tres principios fundamentales de la forma dramática y, con ello, su propio carácter absoluto» (*TDM*, 81): el presente, lo interpersonal y el suceso pierden su carácter absoluto y se desequilibran convirtiéndose ya en objeto ya en sujeto de una relación. Pero como la forma del drama clásico consiste según Szondi en la negación (superación dialéctica) de esa relación, y como el contenido a expresar hacia fines del siglo XIX consiste en un fuerte conflicto entre estos dos polos (siendo éste el principal anclaje histórico, no tematizado, del análisis de Szondi), este conflicto en el contenido llevará a los dramaturgos a transgredir la forma clásica. Lo épico de las nuevas formas será el reconocimiento formal de ese conflicto, será —en el análisis dialéctico que Szondi hace de la historia del drama— la sedimentación, en la forma, de aquello que pujaba por manifestarse en el contenido y que no cabía en la forma clásica.

Tentativa sobre lo trágico, escrito en 1961 y revisado en 1964, es un intento por avanzar hacia una teoría de lo trágico válida tanto por sí misma como por su pertinencia en el análisis de tragedias concretas (teoría que no se encuentra en este ensayo más que en estado embrionario). Dicho germen lo elabora Szondi realizando sucintos comentarios de las «filosofías de lo trágico» sucedidas desde quien inaugurara este tipo de reflexiones, Schelling, en la última de las cartas de su libro de 1795, *Cartas filosóficas acerca del dogmatismo y el criticismo*. Szondi comenta textos de Hölderlin, Hegel, Solger, Goethe, Schopenhauer, Vicher, Kierkegaard, Hebbel, Nietzsche, Simmel y Scheler, todos los cuales intentan circunscribir a su modo la noción de lo trágico, sin dejar de pertenecer a la inmensa estela de influencia que sobre este tema dejará tras sí la *Poética* aristotélica. Estos «comentarios deberían [...] desempañar

las diversas definiciones a fin de poner de manifiesto un momento estructural más o menos oculto, común a todas ellas e importante si se pretende no tanto interpretarlas en relación con los respectivos sistemas filosóficos, sino tantear la posibilidad de aplicarlas en el análisis de los textos trágicos, importante, pues, si se confía en que exista una noción genérica de lo trágico» (*TST*, 177-8).

Como dialéctica es, según *TDM*, tanto la estructura formal del drama clásico, como sus evoluciones y crisis hacia el drama moderno; en *TST* el momento estructural común a las diversas filosofías de lo trágico estudiadas, reconocido y aislado por todas ellas, será el carácter «dialéctico» de lo trágico. Con este término Szondi no quiere referirse a las implicaciones filosóficas que tiene en la filosofía de Hegel sino sólo a las siguientes circunstancias y procesos (presente de las más diversas maneras en los materiales estudiados): unidad de contrarios, mutación de lo uno en su contrario, negación de sí mismo, escisión (*TST*, n. 8, 305). Por ejemplo, acerca de lo trágico en Schelling, acaba diciendo Szondi: «... el sistema entero de Schelling, cuya esencia estriba en la identidad de libertad y necesidad, culmina en la definición del proceso trágico como restitución de la indiferenciación en el conflicto. Queda así concebido lo trágico una vez más como fenómeno dialéctico», frase esta última que se reiterará respecto a cada autor. La determinación del carácter dialéctico de lo trágico ha sido desarrollada por Hegel con todo detalle y de él proviene para Szondi su principal orientación: su comentario a Hegel «sirve de fundamento a las restantes interpretaciones, de igual manera que Hegel debe ser mencionado antes que nadie en esta introducción, toda vez que el presente estudio le debe a él y a su escuela perspectivas sin las cuales no hubiera podido ser elaborado» (*TST*, 178).

El carácter dialéctico del fenómeno trágico —visto tanto por Aristóteles, por los filósofos mencionados, como por Benjamin, que a pesar de no aspirar a definir la esencia dialéctica de lo trágico «tampoco le pasó desapercibida aquella estructura» dialéctica (*TST*, 232)— no conduce a Szondi a postular la identificación entre dialéctica y tragedia. Lo trágico es sólo una de las modalidades de lo dialéctico, siendo otras, por ejemplo, lo cómico o lo irónico⁵. *TST* termina con una amplia y pormenorizada aplicación de esta hipótesis de lo trágico como un peculiar proceso dialéctico a obras que ejemplifican gran parte de las literaturas trágicas escritas: Esquilo, Sófocles, Calderón, Shakespeare, Gryphius, Racine, Schiller, Keist y Büchner. En cada obra se dirige Szondi a desplegar el intrincado laberinto de relaciones de oposición, inversión, síntesis, contradicción, etc., calificadas indistintamente de «dialécticas», aún cuando las muchas variedades a veces dificultan la visión de conjunto que las convierte en realizaciones de una sola y clara noción de lo trágico. De allí sin embargo el nombre de este ensayo.

5. Cf. «Friedrich Schlegel und die romanische Ironie», en SZONDI, P. (1964). *Satz und Gegensatz: Sechs Essays*. Frankfurt am Main (tr. ingl.: en SZONDI, P. *On Textual Understanding and Other Essays*, op. cit., p. 57-73).

ESH incluye cinco ensayos: *Acerca del conocimiento filológico* (1962), *Acerca de génesis del estilo de los himnos tardíos* (1962), *Él mismo, el príncipe de la fiesta. El himno* Fiesta de la paz (1964), *Superación del clasicismo* (1964) y *Poética de géneros y filosofía de la historia* (1966).

No del mismo modo se trata en ellos de Hölderlin. *Acerca del conocimiento filológico* sólo tangencialmente lo hace, aún cuando desde luego no es gratuito que la elección, para ejemplo de comprensión hermenéutica, haya recaído en este poeta⁶. El ensayo es una reflexión teórica de carácter por así decir programático. Un rasgo esencial en él es la insistencia en la naturaleza eminentemente práctica (no doctrinaria y abierta) del quehacer teórico de la filología (como en Wittgenstein la filosofía o como en Barthes la crítica). Contra la concepción imperante en los estudios germanísticos en Alemania de la filología como *estado* de conocimiento o cuerpo doctrinario vuelve Szondi la mirada hacia la circunstancia de que tanto en inglés como en francés se haya dejado de referir el estudio de las obras literarias mediante términos pertenecientes al campo de las ciencias, con lo que se delata una conciencia de la diferencia de aquel tipo de estudios. Szondi reclama el reconocimiento de esta peculiaridad, de la diferencia entre filología y ciencias naturales (y ciencias históricas) como una diferencia radicada en *el objeto, el texto* (y en las condiciones exigidas para su conocimiento), es decir, un objeto (paradójico) cuya objetividad depende en todo del proceso intersubjetivo que lo entreteje. La determinación del objeto de la filología es remontada por Szondi a las ideas hermenéuticas de Schleiermacher, sobre quien tratarán las dos últimas secciones de unas lecciones inacabadas (Berlín, 1967) publicadas póstumamente (1974) como *Introducción a la hermenéutica literaria*. La diferencia entre los estudios filológicos con los históricos, diferencia relevante a la luz de la tradición diltheyana a la que Szondi se opone en muchos aspectos, es de fundamental importancia, tanto como la diferencia con las condiciones del conocimiento en las ciencias naturales: «Mientras que la ciencia histórica puede y tiene que traer su objeto, el acontecimiento pasado, de la lejanía del tiempo al presente del saber, fuera del cual no está presente, al saber filológico le es ya siempre dada la presencia de la obra de arte, ante la cual tiene que acreditarse renovadamente en cada ocasión... Al saber filológico le corresponde un momento dinámico no simplemente porque siempre cambia, al igual que cualquier otro saber, como consecuencia de nuevas perspectivas y nuevos conocimientos, sino porque sólo puede existir en la continua confrontación con el texto, en la ininterrumpida

6. Esto, en la medida que la poesía de Hölderlin está ligada a la lírica moderna, cuyo desarrollo está ligado a su vez, según Szondi, a un problema central de la filología o crítica contemporánea: «El problema de la equivocidad legítima aunque no buscada por el poeta parece, sin embargo, estar relacionado con el desarrollo de la lírica moderna, tal como lo muestran los ejemplos utilizados: Mallarmé, Valéry» (*ESH*, p. 41). A continuación Szondi desarrolla la idea de que la filología debe tomar en cuenta los propios criterios poéticos con que las obras fueron constituidas, y si la idea simbolista de la equivocidad puede tener una función heurística debe aplicársela en donde efectivamente funcione (los manierismos) pero no allí donde la obra se crea contra ese manierismo (clasicismo).

remisión del saber al acto de conocimiento, a la comprensión de la palabra poética» (*ESH*, 16). El texto poético no es sustituible por ningún esquema interpretativo, ya que es la instancia a la que debe volverse, y no sólo para acreditar la interpretación sino para cumplir con aquello de que allí se trata, la poesía, que es el texto poético, aunque no el texto como conjunto de datos empíricos objetivos independientes de toda subjetividad como se ha pretendido erróneamente desde que la «moderna ciencia de la historia y la literatura surgió en el siglo XIX en contraposición a los sistemas especulativos del idealismo alemán» (*ESH*, 19). Con esto Szondi muestra hasta qué punto su proyecto filológico enlaza con la tradición de aquel idealismo, especialmente, tal como se ve en otros textos que aquí referiremos, con la estética hegeliana (y la hermenéutica de Schleiermacher).

Este proyecto se define como una hermenéutica del arte que como primera instancia busca reflexionar sobre las condiciones que posibilitan la comprensión de los textos literarios, revelando en esta reflexión estar reñida con tanto énfasis con el positivismo naturalista como con el historicismo. No queda suficientemente claro en este ensayo, sin embargo, cuáles son las reglas que deben regular la utilización de los datos históricos por parte del intérprete, toda vez que Szondi exige el respeto a la «pretensión de absolutez» de toda obra de arte, sin condonar el recurso —cuando se trata del «conjunto de la obra de un autor, del estilo de una época o de un desarrollo histórico»— a la comparación⁷. El problema del círculo hermenéutico no pasa por alto a Szondi, aunque no lo considera un obstáculo a la pretensión de la filología a ser considerada ciencia dentro de su propia especificidad: «La ciencia filológica no debe olvidar que es una ciencia del arte, su método debe conquistarla a partir de un análisis del proceder poético, sólo puede aspirar a un conocimiento verdadero si se sumerge en las obras, en *la lógica de su ser producidas* (Adorno). Que por ello no necesita caer en la arbitrariedad y lo no controlable, en aquella esfera a la que a veces llama poética con un notable menoscenso por su objeto, es algo que, por cierto, tiene que demostrar nuevamente en cada trabajo. Pero la reivindicación de ser una ciencia la conquista al enfrentarse cara a cara con este peligro, y no al buscar protección en otras disciplinas» (*ESH*, 42).

En *Acerca de la génesis del estilo de los himnos tardíos* Szondi pone en práctica su hermenéutica como ya lo hiciera a modo de ejemplo en el ensayo anterior, ahora como objetivo primario: se trata de mostrar los errores de ciertas interpretaciones del poema inacabado *Como cuando en un día de fiesta...* Szondi desarrolla aquí, aplicado a la lírica, el tipo de lectura aplicado ya en su libro de 1956 al drama moderno, atendiendo al contenido y a la forma y a la tensión

7. Szondi aborda la relación de texto y contexto en un estudio sobre el teatro en Diderot publicado en 1968 en una versión francesa con el título *Tableau et coup de théâtre. Pour une sociologie de la tragédie domestique et bourgeoise chez Diderot et Lessing*. La versión alemana apareció en *Lektüren und Lektionen* (Frankfurt am Main [1973], p. 13-43). (Cf. trad. cast., en SZONDI, P. *Lo ingenuo es lo sentimental y otros ensayos*, op. cit., p. 13-39).

dinámica desatada entre ambos⁸. Se muestra que en la transición, en la poesía de Hölderlin, de la elegía a los himnos tardíos, no sólo juega un papel el contenido a expresar, la experiencia de ese contenido, sino la experiencia y lucha con la forma poética. «Lo elegíaco no desemboca pues propiamente en lo hímnico, sino que ambas formas están separadas por un salto cualitativo: el que va de la lírica de la vivencia a la desprendida alabanza de los dioses» (*ESH*, 76). *El mismo, el principio de la fiesta. El himno* Fiesta de la paz (ensayo de 1964), analiza la relación de la paz cantada en el poema con la efectiva paz de Lunéville. ¿Se trata de esa paz en el poema? Y ¿a quién se refiere la expresión, según se ha preguntado a menudo, «príncipe de la fiesta»? Estas preguntas plantean implícitamente una serie de preocupaciones poetológicas que caracterizan los ensayos de Szondi, cuyo interés se complementa con el suscitado por la respuesta que proporciona a estas dos debatidas cuestiones en torno al poema de Hölderlin. Dichas preocupaciones apuntan a mostrar que la forma (en este caso, el género poético) nunca es una entidad abstracta hipostasiable sino que siempre deriva del encuentro, nunca armónico, con instancias que la trascienden. Otro tanto ocurre en el ensayo *La carta a Böhlerdorff del 1 de diciembre de 1801*, en el que se discute el supuesto giro occidental que se ha creído hallar en esta carta y en otros textos de Hölderlin. Se separa Szondi de quienes interpretan estos textos desde las posiciones no suficientemente autocriticas que saltan enseguida a la generalización ideológica de la evolución poética de Hölderlin, y encauza su interpretación de esta carta y de los textos conexos en el sentido del esfuerzo del poeta en su tarea como poeta y no tanto como sujeto biográfico⁹: en su lucha con la forma, en términos de la cual adquieren significación los contenidos temáticos (que habían sido ligeramente ideologizados por otros autores según su propia posición como críticos). La solución a los problemas interpretativos se mueve en correspondencia con la misma teoría hölderliniana de los tonos, es decir, con uno de los principales tópicos de la preocupación «formal» del poeta.

Finalmente, en *Poética de géneros y filosofía de la historia*, desarrolla Szondi una lectura del camino de la reflexión poética de Hölderlin que condujo al poeta a poner en cuestión la tradicional poética de géneros, en lo que fue acompañado por Schlegel y Schelling y posteriormente por Hegel. En Hölderlin —como en Schlegel— esta superación de la poética de géneros es impulsada dialécticamente —y ésta es la dialéctica que Szondi intenta hacer evidente a lo largo de la interpretación de la obra de Hölderlin conservada de fines y prin-

8. Como dice J. Bollack, en la discusión al final del artículo de M. Hays «La parole dramatique», en *L'Acte Critique*: «Szondi n'abandonne jamais la perspective d'une forme, sollicitée par une intention différente, et qui, par là-même, est appelée à se modifier, donc à s'histoiriser, à se révéler dans son historicité, mais restant même, comme un moule, une matrice ou une forme plus générale que toutes ses incarnations particulières, sans qu'il puisse y avoir subsumption, sans qu'aucun particulier soit subsumé sous le général. Ainsi sa philosophie de l'art réclame la forme et, à partir de là, le "genre"» (op. cit., p. 102).
9. Cf. NÄGELE, R. «Herméneutique et philologie», en *L'Acte Critique*, op. cit., p. 40-60.

cipios de siglo— por las contradicciones surgidas al ser proyectada en la historia y al ser relacionada con la teoría de la estructura de los tonos en la obra de arte poética. Esta es la dialéctica que Szondi intenta hacer evidente a lo largo de la interpretación de la obra de Hölderlin conservada de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX.

En *PFH* se traducen dos extensos cursos sobre el período al que Peter Szondi dedicara, como se ve, gran parte de su atención: la «época de Goethe». «Antigüedad clásica y modernidad en la estética de la época de Goethe», el primero de los textos, cuya traducción se realiza sobre la versión leída por Szondi en un curso de 1970, proviene de otros cursos que se remontan a principios de los sesenta.

Si partiendo del ensayo de 1730 de J.C. Gottsched (1700-1766), *Ensayo de un arte poética crítica*, se realiza un recorrido por los intentos semejantes de elaboración de una poética que surgirán en adelante hasta llegar, ya en el siglo XIX, a las lecciones hegelianas sobre estética, se apreciarían los enormes cambios que fueron sacudiendo ese tipo de reflexión en medio de las también grandes transformaciones que a todo nivel convocaron la sociedad europea, y alemana en particular, durante ese período. «Antigüedad clásica y modernidad en la estética de la época de Goethe» no es (al igual que *TDM*) sólo una historia de las teorías estéticas y poéticas de dicha época. La búsqueda que orienta esta historia de la poética y la estética a través de Winckelman, Herder, Moritz, F. Schlegel, Schiller, Hölderlin, Schelling, y se detiene en Jean Paul (Hegel, destino natural de esa historia, Szondi prefiere eludirlo en éste y remitir a otros cursos, el penúltimo de los cuales, de los años 64-65, constituye el segundo texto traducido en *PFH*: «La teoría hegeliana de la poesía»), esa búsqueda, más allá de la exposición histórica de las ideas en torno a la poesía, es una sostenida reflexión sobre la tensión entre dos modos de concebir la poética: como teoría de la poesía y como doctrina (normativa) del arte poético. Esta tensión, ya manifiesta en la *Poética* de Aristóteles, en ocasiones volcada hacia el lado preceptivo en desmedro del conocimiento de lo poético (así en la línea ilustrada que bajo la influencia de la poética horaciana se hace evidente en M. Opitz y luego en el mencionado Gottsched), esta tensión, de la que vimos a Szondi rechazar el lado preceptivo en *TDM*, rechazo éste que Szondi remonta, en los *ESH*, a los intentos postclásicos de historizar los géneros en las poéticas de F. Schlegel y de Hölderlin, se verá definitivamente inclinada, en efecto, hacia el lado teórico, según Szondi, a lo largo de las posiciones que se van ganando desde Winckelman a Hegel: «Me refiero a la poética filosófica que no busca reglas para aplicar en la práctica ni diferencias que habría que tomar en cuenta al escribir, sino un conocimiento que se basa a sí mismo. La poética en ese sentido constituye una esfera particular de la estética general como filosofía del arte. En la época de Goethe se convierte consecuentemente cada vez más en el dominio de los filósofos...» (*PFH*, 16). Es en la *Crítica del juicio* de Kant donde comienza, según estas lecciones de Szondi, a inclinarse la balanza del

lado de una poética filosófica, al menos en la medida en que allí comienzan a ponerse en cuestión las premisas sobre las que se asienta el pensamiento ilustrado (cuya poética es claramente preceptiva). Pero Kant, a pesar de dar cabida a ese giro de la poética, no rompe según Szondi con el terreno en que se cimenta la poética ilustrada: más bien prepara un nuevo terreno. «El muro, que separa a Kant de la estética de la época de Goethe, tal como nos ha de ocupar y que él, al preguntar por lo *a priori*, no ha roto, es el pensamiento histórico. Constituye a finales de siglo —en Schiller y en los hermanos Schlegel, en Schelling y Hölderlin, en Solger, Hegel y Jean Paul— el fundamento común de todos los intentos de volver a dar respuesta a las cuestiones básicas de la poética en contraposición a la ilustración. Del pensamiento histórico provenía la fuerza con la que se combatió la estética normativa en el *Sturm und Drang*: el comandante en jefe se llamaba Johann Gottfried Herder» (PFH, 16-17).

Pero no se trata sólo de la oposición de poética normativa y filosófica o conceptual. A esta oposición se encadena otra cuya envergadura se aprecia en el anclaje histórico-político de sus consecuencias. En efecto, la poética normativa ilustrada era marcadamente clasicista y sus normas se ordenaban bajo el principio de la imitación de lo antiguo como la realización acabada de lo bello. La nueva perspectiva, que surgirá paulatinamente al hilo del creciente interés por la historia y su papel determinante en la concepción del desarrollo de la humanidad, pero también al hilo de la creciente necesidad, si cabe, de un arte nacional (de una nación virtual, dividida en infinidad de feudos), al oponerse a las poéticas renacentistas, barrocas e ilustradas lo hará al mismo tiempo que busque reafirmar el derecho a la creación artística independiente de los cánones clásicos: el descubrimiento de Shakespeare (y la pasión por sus obras, que Gottsched no había llegado a aceptar) será un componente de esta rebelión contra lo clásico como modelo de imitación. El esquema se compliará cuando la nueva orientación contra la canonización de lo clásico pretenda conservar —como en efecto lo hará— su amor y admiración por la antigüedad clásica: la dialéctica de afirmar la modernidad sin negar la antigüedad clásica.

Este doble camino (poética preceptiva y clasicista, poética filosófica y antiiimitativa), con las ramificaciones que se le desprenden, configuran según Szondi, en la época de Goethe, una cierta estética homogénea que, aún difiriendo de un autor a otro no deja de ser compartida por todos: «Ya sea que se conceda que tanto la figura ideal de la escultura griega como los personajes del drama shakespeareano, de una particularidad subrayada (o, incluso, la plástica romana) son formas fenoménicas de lo bello, ya sea que se llame a los unos bellos y a los otros interesantes —aunque refleja una diversidad de gran importancia—, esta diferencia no alcanza para hacer aparecer a la estética de la época como carente de unidad... Habrá que mostrar en la discusión de los textos representativos concretos de la poética a partir de 1770 cómo el impulso intelectual que les da vida proviene de la sublevación contra el clasicismo ajeno a la historia de la ilustración» (PFH, 17-18).

El segundo de los textos traducidos en *PFH*, «La teoría hegeliana de la poesía», proviene de la versión reelaborada del curso dictado por Szondi en los años 64-65. En él se propone el autor introducir al estudio de las *Lecciones sobre estética* de Hegel, especialmente a la parte dedicada a la poesía. Szondi ve que en la estética de Hegel «la concepción de los conceptos de antigüedad clásica y modernidad en los escritos estéticos de la época de Goethe llegó a su culminación sistemática», ella «ordena de manera soberana, adopta, cambia, sintetiza los conocimientos de las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX» (*PFH*, 143). En estas afirmaciones, aunque no sólo en ellas, se enmarca la introducción a la poética hegeliana de Szondi en este texto. El otro marco, menos específico y más programático, y que se relaciona con la propia concepción filosófica que Szondi defiende, es su esfuerzo por rescatar del presunto olvido, o de actualizar, el tipo de filosofía del arte de aquella época, del que la estética de Hegel es el paradigma. Szondi, como ya lo hiciera en el *Ensayo sobre el conocimiento filológico*, critica los estudios literarios (alemanes) del presente siglo, según diferentes orientaciones, pues todos, a su manera, olvidan la «dimensión artística» de la obra de arte. Esa dimensión olvidada, lo específicamente artístico, tal como comenzó a determinarse en la época de Goethe, es el objeto de la filosofía del arte que Szondi intenta oponer a dichas orientaciones. Estas, cuestionadas por Szondi, son:

- 1) La positivista: cuya pretensión de precisión y verificabilidad, calcada de las ciencias naturales, es un rasgo central de la filología desde su fundación en el siglo XIX y de la teoría literaria: no ve más allá de los «hechos», haciendo a un lado el «sentido, esencia, valor expresivo o función» de una obra (*PFH*, 154).
- 2) Las orientaciones reactivas al positivismo, que también han pasado por alto, como la «historia de las ideas» y la «estilística» de mitad del presente siglo en Alemania, según Szondi, la consideración filosófica del arte según una estética auténtica.

Ya en el mencionado *Ensayo sobre el conocimiento filológico*, el ejemplo interpretativo, sobre unos versos de Hölderlin, se dirigía contra una interpretación de tipo historicista. La reacción de Szondi contra el historicismo no debe interpretarse sin embargo como un acuerdo con la crítica inmanentista corriente en el ámbito académico alemán de posguerra (por ejemplo, el mismo E. Steiger, maestro de Szondi), cuya asepsia ha sido acertadamente interpretada como silencio culpable ante el pasado desastroso de esa misma academia. Es, por el contrario, en un esfuerzo por superar así mismo la reacción opuesta a este inmanentismo, un intento, el de Szondi, por incorporar lo *histórico*, hasta en el detalle, *en el mismo texto*, en una mediación dialéctica que no los confunda ni los separe radicalmente. La historia de las ideas considerando las obras como otros tantos «documentos» en los que basar sus concepciones sobre una época determinada, la crítica estilística, nacida del impulso de la fenomenología de Husserl, volviendo a las obras de arte en sí mismas pero sólo para describirlas según supuestas «intenciones» y no para «comprenderlas conceptualmente»

ambas pues, han evitado encontrarse con una filosofía del arte o estética que, en continuidad con los logros de la «época de Goethe», y en especial con Hegel, se acerque a la obra de arte desde la filosofía: que más allá de lo comprobable empíricamente (positivismo), y de lo que signifique para la época una obra cualquiera (historia de las ideas), y más allá de lo que el autor haya querido transmitir con ella (estilística fenomenológica), e incluso más allá del deseo de la filosofía de subrogar a la poesía (Heidegger), se plantee la pregunta filosófica por el sentido, la esencia, el valor expresivo de una obra de arte.