

MODOS DE INMERSIÓN. TEORÍA ROMÁNTICA Y CRÍTICA INMANENTE

Modes of Immersion. Romantic Theory and Immanent Critique

José Manuel CUESTA ABAD
Universidad Autónoma de Madrid (España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3770-1674>

Recibido: 15 de febrero de 2026

Aceptado: 2 de marzo de 2026

RESUMEN

Este ensayo plantea una nueva aproximación a la idea de «crítica inmanente» que, remontándose a las fuentes históricas de dicha idea en la teoría y la estética del primer Romanticismo alemán, presta atención a las respuestas divergentes que Schlegel, Novalis y Hölderlin dieron a los postulados fichteanos. Si la correlación entre reflexión y crítica constituye el mito fundacional de la filosofía moderno-ilustrada, tal correlación, aunque parece poseer una potencia autocomprendida supuestamente inagotable, no llega nunca a ser objeto de una desmitificación terminante. De ahí que este trabajo considere la imagen de la «inmersión» una metáfora atávica que cifra el procedimiento principal de la crítica inmanente y evidencia los contenidos místico-dialécticos asociados a la reflexión como mitologema intelectual por excelencia del pensamiento moderno. El ensayo aborda así los «modos de inmersión» crítica de los que, debido a su ascendencia romántica más o menos polémica, son ejemplo las obras de Walter Benjamin, Theodor Adorno y Peter Szondi.

Palabras clave: Reflexión; Mito; Desmitificación; Teoría romántica; Crítica inmanente; Inmersión/*Versenkung*; Hölderlin; Benjamin; Adorno; Szondi.

ABSTRACT

This essay proposes a new approach to the idea of «Immanent Critique» which, drawing on the historical sources of this idea in early German Romantic theory and aesthetics, pays attention to the divergent responses of Schlegel, Novalis and Hölderlin to Fichtean postulates. If the correlation between reflection and critique constitutes the founding myth of modern-enlightened philosophy, such a correlation, although it seems to possess a supposedly inexhaustible self-explanatory power, never becomes the object of a definitive demythification. Hence, the essay considers the image of «immersion» to be an atavistic metaphor that encapsulates the main procedure of Immanent Critique and highlights the mystico-dialectical contents associated with reflection as the intellectual mythologem par excellence of modern thought. This paper thus addresses the «modes of critical immersion» exemplified, due to their more or less controversial romantic ascendancy, by the works of Walter Benjamin, Theodor Adorno and Peter Szondi.

Keywords: Reflection; Myth; Demystification; Romantic Theory; Immanent Critique; Immersion/*Versenkung*; Hölderlin; Benjamin; Adorno, Szondi.

1. MITO Y REFLEXIÓN

Como el Barón de Münchhausen, que logró sacarse a sí mismo de la ciénaga en la que se hundía tirando con fuerza de su coleta hacia arriba, la conciencia crítica cree poder salir del error y la falsedad sirviéndose de su propia potencia reflexiva. Del proceso mismo de la reflexión parece depender la posibilidad de «autoesclarecimiento», y éste constituye un momento de la verdad a la que ninguna crítica que se precie renuncia. En tiempos modernos el prefijo *auto-* ha llegado a ser como un tic nervioso del idioma filosófico, no ya por el inconsciente metafísico más o menos reprimido que implica, sino porque delata una voluntad de poder nunca del todo satisfecha. Esta insatisfacción, como en tantos otros casos, aboca a un gesto de repetición (unas veces pulsional, otras inercial) en virtud del cual ese prefijo, a fuerza de significar demasiadas cosas, al fin no se sabe muy bien qué significa. Así, «autoconciencia», «autonomía», «autorreferencia», «autocomprensión», «autosuficiencia», «autodeterminación» vienen proliferando desde que el vocabulario filosófico kantiano comenzara a prodigar tales lexemas. En términos generales, *auto-* suele emplearse como el índice verbal de la potencia reflexiva de un agente. Se entiende que dicha potencia consiste al mismo tiempo en po-

ner en crisis (escindiendo el ser en sujeto y objeto) todo aquello sobre lo que recae o repercute su acción. Si la reflexión –por cuanto tiene de *krisis*– separa, divide o aliena, es porque se presume fundada en una unidad que ha perdido o arruinado y que, desiderativa e idealmente, ella misma aspira a restituir o reconquistar. A modo de un remedio homeopático, la reflexión crítica puede curar la enfermedad crónica que la propia reflexión ha causado o, cuando menos, tiene en su mano paliar la terca ofuscación que la conciencia se inflige a sí misma.

Se trata de un motivo recurrente, por no decir obsesivo, de la filosofía moderno-ilustrada. Partiendo de premisas intelectuales dispares y de propósitos ideológicos muy diversos, desde el período de entreguerras obras como *La crisis de la conciencia europea* de Paul Hazard, *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental* de Edmund Husserl o la *Dialéctica de la Ilustración* de Theodor Adorno y Max Horkheimer insisten en atribuir a una racionalidad crítica cada vez más voraz e hipertrofiada la enfermedad histórica que estaría padeciendo la moderna civilización occidental. Tan es así que más tarde Reinhart Koselleck todavía pudo añadir al título del libro derivado de su disertación académica, *Crítica y crisis*, este subtítulo impactante y severamente morbosos: *Un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués*. En sus páginas el espíritu crítico de la burguesía ilustrada actúa como un agente patógeno que primero infecta subrepticamente el cuerpo social del estado absolutista y se propaga después por doquier causando toda clase de trastornos destructivos. Se ha llegado a suponer que las escisiones y las contradicciones a que ha dado lugar la reflexión crítica encuentran una base material «última» en la separación económica, social y política entre *bourgeois* y *citoyen* –de la que no estaría lejos una abstracción filosófica como la que distingue, no sin una acribia algo bizarra, entre el hombre «fenoménico» y el «nouménico»–. Pero lo que cabe poner en cuestión es precisamente que la reflexión pueda hallar una *base última* para explicar las escisiones y las contradicciones que genera. Si la crítica es la virtud por excelencia de la Ilustración, como quería Foucault, la falsa conciencia sobre el fundamento de dicha virtud resulta inseparable del despliegue histórico de la crítica. No por azar el penúltimo capítulo del cuestionamiento de la autorreflexión moderna lleva el título de *Crítica de la razón cínica*, donde Peter Sloterdijk parte de la tesis según la cual «cinismo es la falsa conciencia ilustrada». Puesto que esta conciencia acaba por reconocerse transparente al delirio de grandeza que le sirve de base, ella misma halla su verdad en la propia falsedad, eso sí, reflexivamente inmunizada contra toda crítica de la ideología (Sloterdijk 2003, 40-41). *Lo saben, pero lo hacen*, fórmula que desvirtúa –si es que no reduce al absurdo– aquella otra marxiana («No lo saben, pero lo hacen») sobre el su-

jeto alienado *de facto* en su inconsciencia, podría ser la divisa de la ecuación entre el espíritu crítico y el cínico. Al fin y al cabo, la conciencia que se hace cargo críticamente de su falsedad y la exhibe como un trofeo define el verdadero carácter de la reflexión ilustrada, personificado de manera insuperable en la locura histriónica del sobrino de Rameau de Diderot, de la que Hegel se ocupó en unas páginas sumamente esclarecedoras de la *Fenomenología del espíritu*.

Es sabido que en Kant la facultad crítica forma parte esencial del llamamiento de la razón a «autoconocerse» (*Selbsterkenntnis*), un destino que ha de pasar, según reza aquella nota célebre del prólogo a la primera edición de la *Crítica de la razón pura*, por la rectificación de los principios del conocimiento y que, entre tanto, debe empezar por someter dichos principios a un examen público y libre. Los tiempos que en esa misma nota reciben el título de «época de la crítica» (*Zeitalter der Kritik*) no son sino los del presente histórico en curso, el momento *moderno* de la autorreflexión de la razón, de la que sería exponente máximo el propio criticismo kantiano. El muy fatigado diagnóstico de las *Lecciones sobre la Estética* de Hegel, según el cual «el arte es para nosotros algo del pasado», se basa igualmente en la evidencia del triunfo epocal de «la formación reflexiva y la crítica» (*die Bildung der Reflexion, die Kritik*), de cuya hegemonía se hace derivar, al final de la «fase romántica», nada menos que «la pérdida de la auténtica verdad y vitalidad» del arte. La famosa carta que el joven Marx dirige en septiembre de 1843 a Arnold Ruge, escrita bajo el influjo todavía poderoso del idealismo hegeliano, contiene casi todos los ingredientes del recetario crítico moderno-ilustrado. He aquí los últimos párrafos de la misiva, donde el argumento principal se concreta en que el mundo tome conciencia, lo quiera o no, de su deplorable estado de inconsciencia:

La reforma de la conciencia consiste *sólo* en hacer que el mundo tome conciencia de sí, en despertarlo del sueño de sí mismo, en *explicarle* sus propias acciones. Nuestro objetivo total no puede ser otro que, como también sucede en la crítica de la religión de Feuerbach, llevar las cuestiones religiosas y filosóficas a la forma humana autoconsciente (*in die selbstbewußte menschliche Form*).

Nuestro lema debe ser entonces: la reforma de la conciencia, no por medio de dogmas, sino a través del análisis de la conciencia mística, oscura para sí misma, ya se manifieste de manera religiosa o política. Pues se hará evidente que el mundo ha estado soñando durante mucho tiempo con la posesión de una cosa de la cual, para poseerla realmente, debe tener conciencia. Se hará evidente que no se trata de trazar una gran línea mental entre el pasado y el futuro, sino de la *consumación* (*Vollziehung*) de los pensamientos del pasado.

Se hará evidente, finalmente, que la humanidad no está comenzando una *nueva* tarea, sino llevando a cabo de manera consciente su antigua tarea.

En pocas palabras, podemos formular la tendencia de nuestra publicación de la siguiente manera: la autocomprensión (*Selbstverständigung*) (filosofía crítica) de las luchas y los deseos del tiempo presente. Ésta es una tarea para el mundo y para nosotros. Sólo puede ser la tarea de fuerzas unidas. Precisa de una *confesión* (*Beichte*) y nada más. Para asegurar el perdón de sus pecados, la humanidad solo debe declararlos tal y como son (Marx 1974, 346).

En esta misma carta Marx se opone al tipo de crítica que sustituye una teoría por otra para seguir izando «una bandera dogmática» y desprecia todos los programas ideológicos que exhortan al mundo a arrodillarse ante principios que le son enteramente ajenos y extraños, en lugar de indagar en la índole misma de ese mundo los factores intrínsecos de su transformación. Frente a las variedades de crítica dogmática, se alza la «filosofía crítica» como *Selbstverständigung*, «autoentendimiento» que revela y resuelve las discordias de la conciencia consigo misma: no sólo elucidación inmanente del surgimiento, la génesis mental interna y la lógica peculiar del objeto abordado, sino también iluminación del presente en lo que atañe a sus propias luchas y a sus deseos de realizar una tarea emancipatoria que viene de antiguo. Una crítica similar del potencial transformador ínsito en las estructuras sociales dominantes es la que aplica Tocqueville en *El Antiguo Régimen y la Revolución*, donde muestra que las mayores innovaciones de la Revolución francesa estaban ya incubándose en las contradicciones internas de la sociedad antiguorregimental. La conciencia mística, *mystisches Bewußtsein*, está atrapada en el lazo de un momento ilusorio urdido por la propia reflexión, cautiva de las falsas apariencias, y en consecuencia necesita ser redimida por una autorreflexión que la desgarre de sí y de su embaucadora inmediatez a fin de destruir el espejismo en el que ella misma cree reflejarse fielmente. La conciencia mística representa por tanto una forma enquistada de *Selbstentfremdung* o «autoalienación» contra la que debe rebelarse la autocomprensión desmisticadora que lleva a cabo la verdadera filosofía.

En los modelos de inspiración idealista y sus secuelas la crisis reflexiva desempeña una función análoga a la del mito, en el sentido de que encierra una especie de fabulación etiológica y una promesa escatológica y soteriológica. La perspicacia heroica de Edipo, gracias a la cual éste vence a la Esfinge y asciende al trono de Tebas, es tanto la fuente de su *hybris* cegadora como la fuerza que puede liberarlo de su autoengaño llevándolo a la auténtica clarividencia. Si la reflexión es culpable de la caída como pérdida del origen y la unidad natural, si es causa eficiente del encantamiento y la alienación del ser

humano, la autorreflexión sería el *phármakon* que puede salvarnos de la actual existencia errática, falsificada y escindida. Para obtener el perdón de los pecados, basta con confesarlos tal cual son, ironiza muy seriamente el joven Marx. En su proyecto crítico nuestra capacidad autorreflexiva sigue siendo la mediación entre la «conciencia mística» y la «conciencia desmistificada». Pero al plantear esta cuestión en los términos de una dialéctica entre la conciencia falsa y la verdadera, el problema que pasa a un primer plano es, como ha señalado Paul de Man a otro respecto, el del «grado de transparencia» de una conciencia a su propia luz o a su potencia de autoesclarecimiento. Sea cual fuere dicho grado de transparencia, la simple constatación de que existe la «conciencia mística» presupone necesariamente un grado de opacidad comitante en el mismo sistema:

El mito es el de la posibilidad de la conciencia; de ahí el giro desde la comprensión general de un tema mítico (o desmitificación) a los mitos particulares mediante los cuales el yo oculta deliberadamente su propio ser (o *desmistificación*). Al denominar mito a este movimiento de auto-encubrimiento (Husserl habla de *Selbstverhülltheit* [autovelamiento]), suponemos al mismo tiempo que la principal entidad mediante la cual tiene lugar esta dialéctica de ocultación y revelación es el lenguaje. El mito particular que se examina se convierte entonces en el de un lenguaje privilegiado que pertenecería a un sujeto verdaderamente autónomo, un mito que se define históricamente como el mito central de la literatura romántica (De Man 1993, 9).

Lo que Marx llama «conciencia mística» es (no es posible sin) lenguaje, y lo mismo puede decirse de la conciencia desmistificada. El análisis de las mistificaciones que la propia conciencia produce sólo puede efectuarse a través del discurso, que tendría que demostrar su capacidad de autoesclarecimiento erigiéndose en una suerte de «lenguaje privilegiado» o metalenguaje. Para esclarecerse, una conciencia tiene primero que determinar *clare & distincte* en el discurso las formas y los contenidos de su propio discurrir. Ahora bien, la pretendida transparencia de la conciencia a su propia fuente de luz en el despliegue de la autoconciencia, como la del lenguaje a sus «estructuras profundas» o esenciales a través del metalenguaje, es precisamente el mitologema que hace posible la desmistificación *ad infinitum*. Este proceso infinito, que para los primeros románticos alemanes (Hölderlin, Novalis, Friedrich Schlegel) adviene en la forma hipostática de la reflexión, lleva consigo que el conocimiento tenga que desenvolverse como «crítica inmanente»¹. De modo

1. Si bien la ideación de un análisis inmanente de la razón o de los conceptos y los objetos del conocimiento ha solido atribuirse a Kant y, más aún, al método filosófico

que el (auto-)esclarecimiento de un objeto mediante la inmersión de un sujeto en el proceso formativo interno de lo esclarecido describe la tarea principal de la crítica inmanente. Por «inmersión» cabe entender la reflexión *de* lo conocido *en* el conocedor y viceversa, para lo cual es imprescindible un medio conjuntivo en el que ambos sean, por así decir, «miscibles» o puedan fundirse de algún modo. Avancemos que ese medio no puede ser otro que el lenguaje. En lo que concierne al arte y la literatura, se considera inmanente bien sea la crítica que está contenida en la obra (en forma, pongamos, de autocomentario), o bien la crítica que no atiende más que a las estructuras internas de su objeto, a «la obra en sí», haciendo abstracción de toda consideración externa, es decir, ignorando las referencias biográficas, sociológicas e históricas (Genette 2001). Basta con percatarse del ascendiente romántico de estas dos acepciones para darse cuenta de que ambas se reducen a una sola idea: la de la obra y la crítica como momentos de una reflexión desdoblada. Por un lado, la tesis de que la obra literaria se critica a sí misma está ya en la recensión de *Wilhelm Meisters Lehrjahre* que Fr. Schlegel publicó en 1798 en el primer volumen de la revista *Athenäum*, donde se lee que la novela de Goethe constituye un «libro nuevo y único que sólo desde sí mismo se puede comprender (*aus sich selbst verstehen kann*)», o que tal libro «no sólo se juzga a sí mismo, también se representa a sí mismo» (Schlegel 1967, 133-34). Por otro, la teoría schlegeliana afirma que la crítica no debe juzgar las obras según un ideal universal, sino que debe buscar el ideal individual y único de cada obra, su *carácter*, inscrito en su formación singular y aún por transformarse desde ésta². Pero si el canon que permite criticar o juzgar a la obra sólo

de Hegel (*Aufhebung*, «negación determinada»), sin olvidar la contribución decisiva de Friedrich Schlegel desde la crítica literaria, la entrada «Immanente Kritik» del *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (vol. 4, p. 1292) establece como el lugar donde se documenta por vez primera en alemán ese sintagma la obra de Walter Benjamin *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, cuya publicación data de 1920. Se ha observado, no obstante, que dicha fórmula aparece ya antes, ocasionalmente, en textos de autores anti- y prohegelianos como Friedrich A. Trendelenburg y Karl Rosenkranz (Finlayson, 2014). Sobre las fuentes idealistas de la crítica inmanente véase De Boer (2004). Para un examen riguroso de la relación entre el inmanentismo crítico de Hegel y el de Marx puede leerse el excelente artículo de Buchwalter (1991); y para una visión de conjunto de la crítica inmanente de la sociedad es recomendable el libro de Stahl (2013). Salvo indicación contraria (que se hace constar *in situ* o en las Referencias bibliográficas), las traducciones de los textos citados son mías.

2. «La crítica compara la obra con su propio ideal», escribirá después Paul Valéry en un fragmento de *Tel quel*. Este ideal *característico* nunca coincide plenamente con la obra, no la precede como intención más o menos lograda ni la excede como un mero canon situado en el cielo de las Formas artísticas. Tal ideal sería más bien la forma-en-

está en ella, resulta evidente que la obra contiene su propia crítica y provee de los criterios para ahondar reflexivamente en su comprensión. Todos los malentendidos que arrastran consigo los intentos sucesivos de fundamentar una crítica inmanente estriban en cómo entender el *en-sí* de las obras, ese interior más o menos enclaustrado, monadológico, que depende de una conceptualidad metafísica en virtud de la cual regresan y prevalecen las nociones problemáticas de *esencia*, *totalidad* e *identidad* del objeto, a las que se suma la condición reflexiva del conocimiento.

Gesto intelectual por excelencia de la modernidad, la crisis reflexiva alcanza su apogeo en la filosofía ilustrada y perdura, hipostasiada por el arte y las teorías románticas, como un fetiche ideológico en las formas ulteriores de criticismo. La propiedad de la reflexión (propiedad de por sí «inapropiable») estriba en producir un *mito originativo*³ que, en sus investiduras diversas, ella misma puede des-mistificar una y otra vez críticamente, pero nunca desmitificar de una vez por todas y para siempre. De ahí que los intentos de lograr una desmitificación definitiva conduzcan antes o después a toda clase de dogmatismos, idolatrías y fanatismos totalitarios. En la medida en que considera factible la regresión «progresiva» a un origen hipotético, a menudo fingido o fantaseado, la crítica inmanente constituye un mito fundacional de la conciencia autorreflexiva «moderna». Mito no significa por fuerza algo falso, sino la fabulación de algo, verdadero o no, verosímil tal vez, quizá impensable. La reflexión, lo mismo que otros mitos originarios, comprende los momentos *separativo* y *reunitivo*, situados ambos, respectivamente, en el principio y el fin de un decurso temporal o de un proceso dialéctico. Entre estos dos momentos oscila, sin llegar al resultado último, el impulso perpetuo de los primeros románticos alemanes.

devenir que la propia obra genera *en-sí-fuera-de-sí* (éxtasis dialéctico de la obra como enajenación de su supuesta unicidad). El ideal es inmanente no como un contenido, una estructura acabada o una forma esencial, sino más bien como una especie de potencia (re-)generativa o una fuerza efectual por la que una obra crea otras –críticas o poéticas– y es re-creada en ellas una y otra vez, indefinidamente. No habría crítica si no hubiera una diferencia de la obra respecto de su propio ideal defectivo. La crítica es así el intento repetido de unificación de las obras con su concepto en devenir, futurible, *in progress*.

3. El mito originativo adopta multitud de nombres: Ser, Logos, Idea, Primer Motor, *Deus sive Natura*, Fundamento, Intuición intelectual, Yo absoluto, Espíritu Absoluto, Dogma de fe, Nación, Raza, Modo de producción, Sociedad sin clases, etc. Por *des-mitificación* se entiende aquí un acto en virtud del cual la conciencia podría ir más allá de todo lenguaje para contemplar, pura y sin mezcla, su fuente de auto-iluminación. En otras palabras, «des-mitificar» supone tanto como absolutizar (i. e., *mitificar críticamente*) una hipótesis o una creencia con pretensiones fundacionalistas.

«La esencia de lo moderno es la escisión (*Spaltung*), su impulso principal es la unificación (*Vereinigung*). La voluntad de superar las contradicciones y de unificar lo separado determina las declaraciones más diversas de Friedrich Schlegel», ha escrito Peter Szondi (1996, 15)⁴. Dado que existen tantas nociones de lo romántico como autores empeñados en definir el concepto, para no sobreabundar en un repertorio ya demasiado nutrido, me limitaré a tomar la de Szondi, basada a su vez en la filosofía de la historia de Schlegel, cuya triple raíz sería ésta: «la experiencia de la Antigüedad, el sufrimiento por la reflexión sobre lo moderno, la esperanza en el advenimiento del reino de Dios. Clasicismo, crítica epocal y escatología se unen para formar un conjunto en tres partes» (Szondi 1996, 11). Esta definición tiene la ventaja de implicar aspectos históricos, metacríticos y proféticos, es decir, contiene tres caracteres intelectuales señaladamente temprano-románticos. De la conciencia agónica de las escisiones y las contradicciones nace el *imperativo romántico*, según una expresión que Schlegel utiliza en torno a 1797 en sus cuadernos de notas sobre literatura (Beiser 2003). Dicho imperativo –que como el categórico en Kant supone la inclinación a cumplir un deber universal e incondicional dictado por la razón– se resume como sigue: «El imperativo romántico exige la mezcla de todos los géneros poéticos. La naturaleza y la ciencia deben convertirse en arte – el arte debe convertirse en naturaleza y en ciencia» (Schlegel 1980, 76; cf. *Athenäum-Fragmente* 115 y 116⁵). La exigencia de la que habla este pasaje continúa siendo tan crítica como mítica, toda vez que apunta asin-

4. El primer ensayo crítico de Szondi vio la luz en 1954 bajo el título de «Friedrich Schlegel y la ironía romántica»; el último de sus escritos publicados en vida, «La hermenéutica de Schleiermacher», apareció en 1970 traducido al francés. Schlegel y Schleiermacher, dos de los primeros románticos alemanes –uno, el más relevante teórico de la crítica; otro, el más eminente teórico de la hermenéutica– están presentes al principio y al final de la producción intelectual de Szondi. Entre medias, el autor de *Teoría del drama moderno* (1956) dedica numerosos estudios y cursos a las teorías poéticas de Schlegel, Schiller, Hölderlin, Schelling y Hegel. Los programas idealistas y temprano-románticos constituyen pues el hilo conductor de la obra crítica szondiana, de modo que ésta debe mucho al, llamémoslo así, *romanticismo hermenéutico*, es decir, a una revisión que prosigue algunos de los postulados metódicos e interpretativos de los primeros románticos alemanes.

5. «Universalpoesie heißt nach Schlegel endlose Potenzierung der Reflexion» [La poesía universal significa en Schlegel la potenciación infinita de la reflexión], señala Karl Heinz Bohrer, que destaca también el sesgo místico de los conceptos temprano-románticos (y su *aggiornamento* en Benjamin), entre los que sobresalen el *Witz* y la *Kritik* en tanto que medios de la intuición intelectual (Bohrer 1989, 28 y 32 ss.). Por lo demás, «la poesía no puede ser criticada más que por la poesía», afirma Schlegel en el fragmento 117 del *Lyceum*; sobre esta crítica «auto-meta-poética» de los románticos véase Lacoue-Labarthe & Nancy (1978, 377-392).

tóticamente a una re-unión de lo escindido y separado, unificación que la conciencia reflexiva prescribe e imposibilita al mismo tiempo. La experiencia del origen deviene así en un futuro pasado que sólo cabe recordar como *un evento ya-siempre sido todavía-no*.

La gracia natural se revela tanto más pura cuanto más se debilita en el mundo orgánico la reflexión, concluía Kleist en *Sobre el teatro de marionetas* (1810). Para la autoconciencia el origen tiene lugar en la pérdida del origen, de donde es posible colegir que sólo una cierta pérdida de la conciencia (si se quiere, una *Aufhebung* o superación de ésta) restituirá lo originario en un nuevo estado de plenitud consumada. Schiller ofrece una variación sobre este tema cuando, en una nota al pie del tratado *Sobre poesía ingenua y sentimental* (1795-96), sostiene que lo opuesto a la ingenuidad natural no es el ánimo sentimental, sino «el entendimiento reflexivo», *der reflektierende Verstand*, siendo así que lo sentimental surge del estado de ánimo suscitado por (la pérdida de) lo ingenuo en su intento de restaurarse a sí mismo bajo las condiciones adversas y antitéticas de la reflexión⁶. Es conocida la postulación radical de la separación como evento originario que expone Hölderlin en el fragmento «Juicio y Ser» («Urtheil und Seyn»). A diferencia de Fichte, que parte de la unidad prerreflexiva de sujeto y objeto en la autoconciencia, el poeta suabo pone el origen en la separación o partición (*Trennung, Ur-Theilung*) entre sujeto y objeto en el juicio, una división que ciertamente presupone la unidad de la que procede dicho dualismo (unidad precaria que el autor de *Hyperion* denomina, a la manera fichteana, «intuición intelectual»). La experiencia del origen se sigue de su pérdida, y –contra toda expectativa plausible– no ésta de aquélla. La reflexión (*se*) origina así (*en*) la pérdida de la supuesta unidad primordial de sujeto y objeto: solamente puede triunfar arruinando su hipotético fundamento. De suerte que un juicio como «Yo soy yo» no expresa ninguna unidad prejudicativa de la autoconciencia, sino la partición en la que ésta tiene lugar como pérdida de la unidad y la totalidad. La re-unión entre sujeto y objeto que la cópula («soy») enuncia no representa entonces otra cosa que una identidad mediada por la diferencia entre los dos términos, y una tal identidad *de-mediada* no puede tenerse por absoluta ni debe confundirse sin más con el «mero Ser» (*Seyn schlechthin*; Hölderlin

6. Para un tratamiento más detallado de la «dialéctica sentimental» en Schiller y su ascendiente sobre las teorías temprano-románticas me permito remitir a otro lugar (Cuesta Abad 2010, 28 ss.). El inicio de la teoría moderna de la literatura a partir de las reacciones de los primeros románticos a la filosofía de Kant y de Fichte ha sido estudiado con rigor y perspicacia por Andrew Bowie (1997), que se ocupa detenidamente del legado romántico en Benjamin y Adorno.

2019-II, 49-50). El fundamento, la unidad originaria se presenta únicamente en el modo privativo de la ausencia, la retracción, el olvido esencial. Es del todo inaccesible para la conciencia, es lo que el pensamiento discursivo no puede pensar en modo alguno, aquello indecible en todo lenguaje enunciativo y conceptual. El Ser sólo se nos entrega a través del estar-no-siendo (*¡vive la différance!*)⁷.

Hölderlin comparte con los primeros románticos alemanes una cierta reacción contra las premisas fundacionalistas del idealismo de Fichte y, en consecuencia, la convicción de la inaccesibilidad del origen o el fundamento absoluto⁸. «Buscamos lo incondicionado, y sólo encontramos cosas», sentenciaba Novalis en el primer aforismo de *Blüthenstaub* (*Granos de polen*). En

7. En la filosofía de Hegel la reflexión viene a ser la miseria y la grandeza de la filosofía (sobre todo en sus versiones kantiana y fichteana). Inseparable del entendimiento, la reflexión *tout court* tan sólo determina antinomias a través de su actividad posicional, aunque se refiere a lo absoluto por cuanto tiene de potencia aniquiladora cuya negatividad se re proyecta sobre sí misma: la reflexión debe hundirse en lo irreflexivo suprimiendo o superando así su consistencia en el entendimiento, que se limita a separar y contraponer. La especulación, *sensu hegeliano*, sería entonces la reflexión absoluta como auto-destrucción de la reflexión misma en aras de la unidad presupuesta en todas las oposiciones. Sobre el lenguaje como *medium* de la especulación en el idealismo absoluto y el tratamiento sucesivo de la reflexión en la filosofía de Derrida véase Gasché (1997, 38-59).

8. Manfred Frank ha propuesto una distinción entre *Frühromantik* e idealismo alemán basada en la siguiente contraposición: por «idealismo» se entiende una forma de pensar que reduce las estructuras de la realidad efectiva (*Wirklichkeit*) a las capacidades del espíritu (*Geist*) o que, a la inversa, deduce estas capacidades de las evidencias asumidas por un sujeto; en cambio, «romanticismo temprano» designa la convicción de que tanto el sujeto como la conciencia a través de la que se conoce se basan en una presuposición de la que no es posible tener experiencia alguna (Frank 2007, 67-70). En Hölderlin, Novalis y Fr. Schlegel, astros de la «constelación temprano-romántica» (según la fórmula inspirada en la *Konstellationsforschung* de Dieter Henrich), el Ser o el fundamento incondicionado constituye más bien una idea regulativa *kantiano modo*, únicamente susceptible, por tanto, de una «aproximación infinita» (*unendliche Annäherung*); véase también al respecto Frank 1998. («Eine unendliche Annäherung» es, por cierto, fórmula de Hölderlin en una carta a Schiller del 4 de septiembre de 1795.) Conviene recordar que en Fr. Schlegel la idea de «prueba alternativa», *Wechselerweis*, lanza una andanada contra del idealismo fichteano. Basada en la lectura que Jacobi hizo del spinozismo, la prueba alternativa o recíproca schlegeliana sostiene que todo principio o concepto debe ser fundamentado a través de otro principio o concepto contrapuesto (sin que ninguno de los dos sea «más fundamental» que el otro), y así *ad infinitum*. Un principio se funda pues «contra» otro que a su vez se funda en otro... No se trata sólo de una discrepancia dialéctica o especulativa, sino de una apertura de los principios teóricos a la pluralidad, la variación y el desarrollo históricos. Como ha destacado Robert S. Leventhal, para Fr. Schlegel la filosofía misma debe ser complementada a través de otras disciplinas, especialmente la filología y

las teorías temprano-románticas el Yo de cuño fichteano resulta ser menos la causa que el efecto de la reflexión, y ésta es concebida como el medio absoluto del pensar, en cuya dinámica el sujeto y el objeto son extremos recíprocos de un solo y el mismo acto de autoconocimiento que al fin nada tiene de egocéntrico. Según hizo notar Walter Benjamin, los objetos naturales participan del autoconocimiento en la medida en que devienen *centros de la reflexión* no necesariamente subjetivos, cosas pensables que sólo pueden ser conocidas (y, por eso mismo, «autoconocidas») como esencias nodales y relativas en las que se refleja y se conoce el pensamiento que las refleja y las conoce.

Como indican los fragmentos de Novalis, el conocimiento está por todas partes anclado en la reflexión: el ser conocido de una esencia por otra coincide con el autoconocimiento del ser conocido, así como con el del ser cognoscente, y con el ser conocido del cognoscente por aquella esencia que él conoce. Esta es la forma más exacta del principio fundamental de la teoría romántica del conocimiento de objetos (Benjamin 2006, 58-59)⁹.

Estas líneas resumen la *teoría gnoseo-mística* de los primeros románticos alemanes. En ella –advierte lúcidamente Benjamin valiéndose de los fragmentos de Novalis– la «auto-actividad» del sujeto cognoscente es al mismo tiempo una receptividad para el objeto de la cognición, así como la perceptibilidad pasiva del objeto de cognición supone una actividad «atencional» (*Aufmerksamkeit*) simultánea hacia el sujeto cognoscente. Las cosas naturales son (auto-)conocidas desde el momento en que se convierten en centros de la reflexión para una esencia pensante, de modo que la observación atenta se vuelve experimento, y éste cifra su logro en una co-implicación lo más perfecta posible entre la cosa observada y el autoconocimiento. «El éxito del experimento depende de hasta qué punto es capaz el experimentador, mediante la intensificación de su propia consciencia, mediante la observación mágica se podría decir, de aproximarse al objeto y acabar introduciéndolo en sí [*in sich einzubeziehen*]» (Benjamin 2006, 60). ¿Cómo podríamos exorcizar una «conciencia mística» si ésta no fuera penetrada y despertada por un auto-conocimiento capaz de desenmascarar y disolver su mistificación? La desmistificación sólo resulta posible si se presupone el mito según el cual hay un medio privilegiado –la reflexión, la crítica– en el que finalmente la mediación o la distancia entre la consciencia y la esencia (i.e., la realidad, la verdad, lo absoluto) logra ser superada de algún modo, al menos eventual o progre-

la historia, en virtud de las cuales todo principio teórico sólo resulta de veras comprensible en su carácter plural, relativo e histórico (Leventhal 2007, 113 y 120 ss.).

9. Véase a este propósito Menninghaus (2002, 41).

sivamente. Al límite, tal mito no es otro que el de un Super-Meta-Discurso más allá de lo inmediato y lo mediado, capaz de incorporar en su interior «la cosa misma» o de constituirse en portador de aquella realidad nouménica que (*pace* Kant) ningún lenguaje discursivo concibe ni puede siquiera soñar con decir.

La poesía que Fr. Schlegel dio en llamar *trascendental*, o «poesía de la poesía»¹⁰, encierra esa forma mítica y desmistificadora de una conciencia que no cesa de presuponer y negar a la vez la posibilidad de un lenguaje inmediato, o sea, el acceso a una experiencia de lo incondicionado pensable y expresable (*accessus* ilimitadamente *in fieri*). En la literatura contemporánea las formas más sofisticadas de la metaficción tenida por «fantástica» deben mucho al misticismo reflexivo de los primeros románticos. Baste con recordar aquella insólita observación de Novalis citada por Benjamin, una máxima que contiene en quintaesencia la fórmula del *realismo mágico* romántico: «En todos los predicados en los que vemos al fósil, él nos ve a nosotros de nuevo»¹¹. El fragmento habla de *Prädikate*, no del fósil tal como se puede ver o percibir a primera vista, por lo que es lícito inferir que los enunciados funcionan como una especie de membrana osmótica y transparente a través de la cual vemos las cosas y somos vistos por ellas. Laberintos recursivos, simetrías contradictorias, figuras especulares, estructuras quiasmáticas, esquemas reversibles y estampas *en abyme* abundan en la literatura «moderna», supuestamente caracterizada por una intensificación de sus procedimientos reflexivos y autocríticos. En algunos casos la máxima de Novalis sobre el fósil parece retornar transformada en una fábula se diría que paródica. Pienso en aquel relato alucinatorio de Julio Cortázar titulado «Axolotl» (*Final de juego*, 1956), donde el narrador, absorto día tras día en la observación hip-

10. Para una definición de la *Traszendentalpoesie* léase el fragmento 238 del *Athenäum* (Schlegel 1967, 204).

11. Cf. Benjamin 2006, 56. *In allen Prädikaten, in denen wir das Fossil sehen, sieht es uns wieder* (Novalis 1943, fr. 792). En el capítulo XXII de la novela de Thomas Hardy *Unos ojos azules* (*A Pair of Blue Eyes*, 1873), Henry Knight descubre, mientras se aferra peligrosamente a la roca de un acantilado, un fósil de trilobites que con su mirada pétrea parece responder a la que el personaje le ha lanzado: «Por una de esas familiares conjunciones de elementos con que el mundo inanimado seduce la mente del hombre cuando éste se halla en momentos de incertidumbre, delante de los ojos de Knight había un fósil incrustado que sobresalía muy levemente de la roca. Era una criatura con ojos. Los ojos, muertos y pétreos, incluso le miraban. Era uno de esos crustáceos llamados trilobites. Separadas sus vidas por millones de años, Knight y ese animal insignificante se habían encontrado para morir en el mismo lugar» (trad. Damián Alou Ramis). Debo esta feliz referencia literaria a Julián Jiménez Heffernan.

nótica de unos anfibios de aspecto larvario llamados «ajolotes» en el *Jardin des Plantes* de París, él mismo observado a su vez fijamente por los ojos sin párpados de aquellos pequeños bichos, se transforma de pronto en uno de ellos, se ve visto por ellos desde el otro lado del cristal del acuario, se piensa pensado por una de aquellas larvas, que empieza a hablar de él igual que él habla de ella, en un bucle ambiguo (es decir, «anfibio»), en un vaivén cruzado de perspectivas, pensamientos y palabras que provocan el vértigo metamórfico del lector frente al cuento-axolotl.

Más abismático, si no más irónico, es el trasfondo romántico que se atisba en el arranque de *Thomas l'Obscur* (1941, 1950)¹² de Maurice Blanchot. La primera frase de la novela dice así: «Thomas se sentó y miró el mar». La mirada da ocasión a una reciprocidad que, trayendo consigo el presentimiento de lo desconocido, obra prodigios en quien ve y en lo avistado. El mar parece devolver la mirada que ha sido lanzada sobre él en la forma de una atracción por la que Thomas baja la pendiente de arena y se desliza «en medio de los remolinos, que lo sumergieron enseguida». En efecto, de lo que se va a tratar en estas primeras páginas de la novela es del sumergirse, el hundirse y el anegarse (*se submerger, s'enfoncer, se noyer*) en las aguas donde el personaje nada como en un fluido que brotara de su pensamiento y fuera reabsorbido en él sin resto: «Perseguía, nadando, una especie de ensoñación en la que se confundía con el mar. La ebriedad de salir de sí, de deslizarse en el vacío, de dispersarse en el pensamiento del agua le hacía olvidar todo malestar». La escena de natación marina deja paso a una fantasía de disolución en la propia interioridad (como si ésta se hubiera reducido a aquel «sentimiento oceánico» de que habló Freud a instancias de Romain Rolland), hasta el punto de que el mar interior en el que Thomas imagina estar nadándose y el mar exterior en el que siente estar ahogándose parecen confundirse en una indiferenciación casi perfecta. «¿Estar sumergido? ¿Ahogarse amargamente en sí?» El fondo abisal del mar y del pensar que el personaje presiente es «una región vaga y sin embargo infinitamente precisa, algo como un lugar sagrado, tan apropiado a sí mismo, que le bastaba con estar allí para ser; era como un hueco imaginario donde se hundía porque, antes de que él estuviera ahí, ya estaba marcada su impronta». Difícil resistirse a evocar –leyendo un texto donde el anegamiento en el mar apenas se distingue del hundimiento del sujeto en la autoconciencia– un poema emblemáticamente romántico como «L'Infinito» de Leopardi, donde alguien otea el horizonte sentado en lo alto de una colina y, fascinado por los espacios ilimitados que imagina más allá

12. Los pasajes de esta novela, extraídos de la nueva versión publicada en 1950, pertenecen a los capítulos I y IV, pp. 9-13 y 27-29 de la edición citada (Blanchot 1992).

de lo visible, queda sumido en una ensoñación que oscila entre los sentidos y la mente, en cuyos pensamientos el yo se figura y se refleja (*io nel pensier mi fingo*) mientras naufraga en la inmensidad de un mar soñado.

«Cuando miras largamente un abismo, también éste mira dentro de ti», advierte Nietzsche (*Más allá del bien y del mal*, 146). El abismo que mira Thomas, el que mira Blanchot como narrador y trasunto de su personaje, es el que descubre en las palabras. El capítulo cuarto de la novela pone en escena un trance de abismamiento reversible. Del personaje, que lee con la mayor atención y minuciosidad un libro, se nos dice que «estaba, frente a cada signo, en la situación en que se encuentra el macho cuando la mantis religiosa va a devorarlo». La frontalidad de la mirada amenaza (¿irónicamente?) con una fagocitación. Sólo que no se sabe a ciencia cierta quién fagocita a quién en esta escena de canibalismo textual. Las palabras, como el mar del primer capítulo, ejercen «una atracción dulce y apacible» sobre la mirada que las toca. El lector, habiendo despertado un destello de vida en los signos inertes que tiene ante sí, «se veía con placer en ese ojo que le veía», entregado al quiasmo incesante —casi un embrollo— de quien observa a otro mientras se observa observado por él en una fuga interminable de imágenes que se repiten sobre espejos enfrentados.

[Thomas] se percató de toda la extrañeza que había en ser observado por una palabra como por un ser vivo, y no solamente por una palabra, sino por todas las palabras que se encuentran en esa palabra, por todas las que la acompañaban y que contenían a su vez otras palabras, como una serie de ángeles abriéndose al infinito hasta el ojo de lo absoluto; [...] entró con su cuerpo vivo en las formas anónimas de las palabras, dándoles su sustancia, formando sus relaciones, ofreciendo a la palabra ser su ser. Durante horas, se mantuvo inmóvil con, en el lugar de los ojos, de vez en cuando la palabra ojos: estaba quieto, fascinado y desvelado.

Vértigo y fascinación de la lectura: no es otra la experiencia que Blanchot describe en estas líneas. Literalmente (¡?), la palabra *ser* da al lector el ser que, leída, él le da a ella. Experiencia especular, solitaria, ajena a todo trato que no sea el mantenido con el ámbito liminal y espectral de las palabras, la lectura tiene sin duda el poder de seducir, de llevar aparte, a un espacio secreto, ni fuera ni dentro de uno mismo, espacio en cierto modo utópico, zona de sombra, no-lugar donde tiene lugar el encuentro con los fantasmas y las ficciones de otro que es yo, es alguien y es ninguno. Inmersión de quien lee en el mundo de la novela que lee, y por la que es leído, un mundo intermedio que pertenece en parte a la ficción fijada en las palabras, en parte a la fantasía del

lector, sin surgir enteramente de la una ni de la otra, como si sólo consistiera en un estado de duermevela y, en definitiva, no condujera sino a un dominio ilocalizable cuya existencia es y no es de este mundo. Si hay algo así como un fondo o una inmanencia de las palabras en la que nos es dado entrar tal que en nuestro interior, al igual que uno se adentra en las aguas de un mar en calma o encrespado, ¿cómo no ver en la lectura un acto de inmersión infinita del lector en el texto y de éste en aquél? Y si no es otro el acto reflexivo en que se funda la crítica inmanente, ¿qué significa «sumergirse» en una conciencia, en un objeto o en la lectura de un texto?

2. GENEALOGÍA DEL MODO INMERSIVO

La palabra «inmersión» goza hoy en día de gran predicamento. Prueba de la fortuna que ha tenido son todas esas expresiones de moda que hablan de «inmersión lingüística» y de «aprendizaje inmersivo», o que acreditan la existencia de no pocas «prácticas inmersivas» encaminadas, en el ejercicio de algún tipo de *training*, a la inserción de los sujetos en entornos virtuales o escenarios simulados. Aunque el submarinismo y el buceo no carecen de prestigio, el éxito del término parece deberse más bien a la divulgación de cierto léxico psicológico y sociológico de raigambre filosófica. Los filósofos gustan de recurrir a las palabras del vocabulario común siempre que sean susceptibles de un uso anfibológico, es decir, a condición de que puedan aplicarse con alguna consistencia empírica a un objeto metaempírico: cualquier cosa que esté más allá de la experiencia considerada posible u ordinaria, o que no tenga nombre y, por innominada, permanezca todavía impensable. Con las metáforas y las catacrexis del lenguaje filosófico sucede algo parecido a lo que ocurre con las parábolas bíblicas y su régimen de doble verdad: manifiestan un sentido material o «literal», eminentemente sensible, pegado a la tierra, en el que se refleja o se subsume otro sentido paralelo, éste ideal o «espiritual», etéreamente suprasensible, caído del cielo. El precio que la filosofía debe pagar por este uso llamado (a falta de un adjetivo menos vago) metafórico es el de una equivocidad indomable. La semántica acostumbra a zanjar la cuestión en estos casos hablando de ambigüedad, disemia o polisemia; y la retórica, de metáfora o de expresión tropológica. Pero el análisis filosófico parece tenerlo algo más difícil. Para Kant la anfibología de los conceptos implica la mezcla o la confusión del uso empírico y trascendental de nuestras facultades. En consecuencia, supone la remisión indiferente de una representación dada a los conceptos puros del entendimiento o a los conceptos empíricos de la sensibilidad. Quiere esto decir que la anfibología no distingue claramente

entre la mera abstracción intelectual y la referencia fenoménica en el uso de un concepto (indistinción que, por lo demás, da pábulo a cualquier obnubilación ideológica). Corresponde a la *reflexión trascendental* comparar las representaciones y discriminar si se relacionan y se distinguen como pertenecientes al entendimiento puro o a la intuición sensible.

El concepto de «inmersión en el mar» sería a la intuición sensible lo que el concepto de «inmersión en la conciencia (propia o ajena)» al entendimiento puro. En la *Crítica del juicio* (§ 59) Kant trata de resolver el problema de este tipo de uso traslaticio mediante el recurso a la analogía como mecanismo de las expresiones *simbólicas* (Blumenberg 2003). La «inmersión» en una conciencia o en un objeto del conocimiento obtendría legitimidad filosófica sólo como, expresado en términos kantianos, «transporte de la reflexión sobre un objeto de la intuición a otro concepto totalmente distinto, al cual quizá no pueda jamás corresponder directamente una intuición». Pero si se tiene en cuenta la difusión y la tenacidad con las que aparece la metáfora de la «inmersión» en los textos religiosos, filosóficos y literarios de muy distintas épocas, podría pensarse que dicho símbolo se explica, no ya por un resorte analógico fundado en la experiencia universal, sino por un paralelismo ontológico (de índole, digamos, spinoziana) entre series diferentes de la realidad¹³. Luego, «el orden y la conexión» inherentes tanto a la idea suprasensible como a la experiencia sensible de inmersión tendrían una raíz común en dos series autónomas. En ambas, «sumergirse» es *penetrar* una sustancia, *profundizar* en ella y *compenetrarse* con ella de modos y en grados diversos que suponen un movimiento descendente en un medio fluido, aéreo y hasta inmaterial. Así, sumergirse en las aguas, en una atmósfera, en el sueño, en los propios pensamientos, etcétera, no serían sino modos dispares de un mismo acto sustancial de inmersión. Esta hipótesis preserva todavía alguna diferencia entre los modos de inmersión y, por eso mismo, no suprime totalmente la equivocidad en el uso de este concepto. ¿Qué significa entonces *genealógicamente* hablar de «inmersión»?

13. «Por su estricto paralelismo Spinoza rechaza toda analogía, toda eminencia, toda forma de superioridad de una serie sobre otra, toda acción ideal que supondría una preeminencia: no hay más superioridad del alma sobre el cuerpo que del atributo pensado sobre el atributo percibido» (Deleuze 1996, 103). No es éste el lugar donde reparar en la importancia que la idea de inmanencia ha tenido en el pensamiento de Deleuze (su *plano-plan de inmanencia* de estirpe spinoziana y nietzscheana) y en las propuestas de otros filósofos y teóricos del llamado «postestructuralismo» francés, entre los que destaca François Laruelle y su idea de la «inmanencia radical» a la que corresponde una *no-filosofía* que cuestiona todos los dualismos contruidos por vía reflexiva en la tradición metafísica.

«Quiero sumergirme en ti; / y si para ti el mundo es pequeño, / serás tú solo para mí / más que el mundo y el cielo», cantan los versos de Picander, sobrenombre del poeta y libretista Christian Friedrich Henrici, en una de las arias para soprano (Parte I, n.º 19) de la *Pasión según san Mateo* de Bach. El lamento de la canción nupcial (*Brautgesang*) que inicia el oratorio se modula ahora en ansias de amor declaradas dulcemente por el ruego de que el Amado entre en el corazón de la amante, que desea entregarse en cuerpo y alma a Aquél. El primero de los versos citados suena así en alemán: *Ich will mich dir versenken*. La palabra clave es el verbo *versenken*, «sumergir» (derivado de *senken*, de igual raíz que *sinken*, «bajar», «descender», «hundirse», más el prefijo intensivo *ver-*), *immergere* o *submergere* en latín¹⁴, *affondare* o *sprofondare* en italiano, *plonger* o *enfoncer* en francés, etc. El Diccionario de los Grimm observa que en su forma reflexiva ese verbo es usado por lo general en sentido traslaticio («in übertragenem sinne gebraucht») para designar estados y procesos psíquicos, tales como «abismarse», «ahondarse», «estar absorto» (*sich vertiefen*), y añade a modo de posible equivalente el sintagma latino *deliquium animi*, que significa ensimismamiento errático o desvanecimiento. En el contexto religioso del aria escrita por Picander para el oratorio de Bach, *versenken* connota, a través del simbolismo nupcial, el anhelo de una compenetración amorosa elevada a lo divino. Unión mística, en efecto, pero no forzosamente extática y anonadante, dado que la teología luterana pone el acento en que dicha unión comienza ya a consumarse en la *inhabitatione Christi*, la gracia divina infusa en el corazón del creyente, que por la fe es justificado y entra en comunión íntima con Dios¹⁵. Ahora bien, el contenido espiritual del verbo *versenken* y del sustantivo correspondiente es muy anterior. *Versenkung*, «inmersión», es un término alemán para *contemplatio* o *meditatio*, y está sobrecargado de connotaciones teológicas y místicas. De hecho, el concepto de inmersión es capital en las obras de los místicos renanos de los siglos XIII y XIV, en los que cifra el momento unitivo en la práctica meditativa y en la contemplación de lo divino (Schönfeld 2003, 123 ss.).

En el Maestro Eckhart la idea de inmersión rebosa de sentidos contemplativos y místicos. Sumergirse en sí mismo y en la deidad son experiencias entrelazadas, pues Dios está oculto en «lo más profundo del alma» (*grunde*

14. En el griego neotestamentario βαπτίζειν (frecuentativo de βάπτειν, «hundir en un líquido», «sumergir»), de donde procede ciertamente el verbo «bautizar», significa el sacramento por inmersión y, por tanto, el lavamiento como purificación expiatoria del pecado, imprescindible para la renovación y la salvación del alma. Este sentido catártico y transformador de los ritos por inmersión no se limita a la tradición cristiana.

15. Sobre esta *unio mystica* sin misticismo extático y su resonancia en la *Matthäus-Passion* de Bach remito al esclarecedor artículo de R. Marquard (2018).

der sêle), y el ejercicio contemplativo comprende tanto la fase de la elevación anímica, que conduce al desasimiento y la humildad, como el instante de la inmersión por la que el espíritu humano, desprendido de sí, se une al ser de la deidad: «el espíritu debe elevarse con todas sus fuerzas y únicamente sumergirse en su Dios» (*der geist sol sich mit ganzen kraft erheben und lediclichen in sinen got versenken*)¹⁶. Para elevarse es necesario descender. Elevación e inmersión, *erheben* y *versenken*, son los extremos en cierto modo reversibles de la vía contemplativa que culmina con el anonadamiento del yo en aras de la unión mística. Este significado teológico-espiritual condicionó sin duda la adopción de *Versenkung* como concepto del vocabulario filosófico alemán. Lo mismo sucedió con un término como «reconciliación» (*Versöhnung*) –asumido por la dialéctica hegeliana para significar la superación de las contradicciones–, que procede de la versión luterana del griego *katallagē*, empleado por san Pablo en sus epístolas para referirse a la reconciliación salvífica del ser humano con Dios a través de Cristo. Por inmersión cabe entender ahora no sólo un auto-abismamiento reflexivo (*redditio ad seipsum*), sino también una exapropiación o enajenación del yo con vistas a la re-unión del sujeto consigo mismo y con la otredad humana, natural o divina. No es de extrañar que Schopenhauer se sirva del verbo *versenken* cuando se ocupa en su obra mayor de la doctrina del yo en Fichte, en la que la unidad de sujeto

16. *Traktat 2*, 20 (Eckhart 1963, 271). *Versenkung* y *versenken* se repiten con multitud de matices en las prédicas y los sermones de Heinrich Seuse, para quien el alma humana se hunde y se mezcla con la esencia divina como la gota de agua en el vino, y en los de Johannes Tauler, que concibe la perfecta contemplación como una inmersión mutua del alma en Dios y de Éste en lo más hondo de aquélla. Expresiones e ideas muy parecidas se encuentran en Mechthild de Magdeburgo y en otras autoras espirituales bajomedievales. Esta tradición metafórico-mística llega en el siglo XVII a Angelus Silesius, cuya lírica sacra incluye títulos como «Anhela [el alma] sumergirse en el dulce abismo de Dios» («Sie sehnt sich in den lieblichen Abgrund Gottes zu versenken», en *Heilige Seelenlust oder geistliche Hirtenlieder*, L. III, 123; estrofa 4, v. 2: *wann wirst du mich in dich mit Leib und Seel versenken?*: «¿Cuándo me sumergirás en ti en cuerpo y alma?»); y en su obra más conocida, *Cherubinischer Wandersmann* (*Peregrino querubínico*), leemos fragmentos como éste: «Ama a Dios quien ama la libertad. / A quien se sumerge en Dios / Y aleja todo de sí, a ese tal Dios se la otorga» (*Wer Freyheit liebt / liebt Gott: wer sich in Gott versenkt / Und alles von sich stößt / der ist / dem Gott sie schenkt*, L. II, 27, trad. de Lluís Duch). En *El mundo como voluntad y representación*, Schopenhauer utiliza el verbo *versenken* justo cuando caracteriza la mística cristiana por «el total olvido de la propia persona y el sumergirse en la intuición de Dios (*gänzlich Veressen der eigenen Person und Versenken in die Anschauung Gottes*)» (L. IV, § 68) Ni que decir tiene que la teología mística de ascendencia eckhartiana ejerció una influencia notoria en las tendencias «auto-abismáticas» y espiritualistas del idealismo alemán, especialmente en Hegel y Schelling.

y objeto sólo puede ser intuita intelectualmente, o experimentada «sumergiéndose en ella» (*El mundo como voluntad y representación*, L. I, § 7). En una nota de los complementos a dicha obra, donde la experiencia mística se define como supresión de la dualidad sujeto-objeto, se lee lo siguiente:

Quien haya comprendido esto no considerará sobremanera insensato que los faquires se sienten y, mirando fijamente la punta de su nariz, intenten conjurar todo pensamiento y representación, y que en algunos pasajes del *Upanisad* se recomiende pronunciar internamente el misterioso *Om* y sumirse [lit., «sumergirse», *versenken*] en la propia interioridad, donde desaparecen el sujeto, el objeto y todo conocimiento (Schopenhauer 2003, 667).

La inmersión se orienta pues a suprimir o superar la separación entre el sujeto y el objeto del conocimiento. Tal vez en ningún otro lugar alcanza esta idea una expresión filosófica más profunda que en los últimos pasajes de la *Fenomenología del espíritu*, dedicados al «saber absoluto». Hegel prodiga allí el vocabulario catabático y abunda en fórmulas que sugieren el descenso de la autoconciencia en su movimiento de intro- y extroversión. Es en este punto culminante de su discurso donde introduce la palabra *Versenkung*, en las formas nominal y verbal, dotándola además de una acepción ambivalente. De una parte, inmersión quiere decir el «ir-dentro-de-sí» (*Insichgehen*) o el ensimismarse del yo, por el cual el sí mismo efectúa la primera reflexión a partir de la immediatez, diferenciándose de este modo de su substancia mediante la actividad pura como sujeto (yo = yo); y, de otra, significa la «enajenación» (*Entäußerung*) del sí mismo en tanto que se exterioriza y se hunde en el contenido objetual de su propia substancia (naturaleza e historia). En este movimiento en vaivén la exteriorización es realización del espíritu, y la interiorización, el retorno a sí de la autoconciencia que ha tenido que pasar por el trance de la enajenación en la exterioridad¹⁷.

17. El Hegel del *Differenzschrift* (1801) veía ya en la especulación la inmersión reflexiva de la razón en el abismo del que esta misma ha surgido como manifestación de lo absoluto: «la especulación exige asimismo, en la síntesis suprema de lo consciente y de lo inconsciente, la aniquilación de la conciencia misma y, por ende, la razón hunde [*versenkt*] su reflexión sobre la identidad absoluta y su saber, y se hunde a sí misma, en su propio abismo...» (Hegel 1990, 37). Aunque en otros lugares –por ejemplo, en las *Lecciones sobre la Estética*– aplica *versenken* y *vertiefen* al hundirse en los objetos y el ahondar en los fenómenos, Hegel parece poner sobre todo el énfasis en la idea de una inmersión del sí-mismo en el *In-sich-gehen* o «ir-dentro-de-sí». En cualquier caso, conviene citar aquí dos pasajes cruciales de las páginas finales de la *Fenomenología*: «Pero el espíritu no se ha mostrado ante nosotros ni como el simple repliegue de la autoconciencia en su pura interioridad, ni como el mero hundimiento [*die bloße Versenkung*: «la mera inmersión»]

La crítica inmanente inspirada en la tradición místico-filosófica alemana prosigue esta doble vía inmersiva trazada ya por Hegel. Se inclina hacia el «ensimismamiento» como autorreflexión metódica que explicita las premisas y problematiza las operaciones del conocimiento; y prescribe el «enajenamiento» como absorción del sujeto cognoscitivo en la concreta fisonomía material y formal del objeto. Reflexión crítica y análisis dialéctico van de la mano en los métodos inmersivos de Benjamin, Adorno y Szondi. Lo místico, lo romántico y lo dialéctico confluyen de manera singular en el primero, que emplea muy pronto la palabra «inmersión» en referencia al procedimiento que debe llevar a cabo la crítica. En la presentación de la revista *Angelus novus* (1921-22) leemos que la crítica tiene que ceñirse a las obras individuales «con más empeño aún de lo que lo hizo entre los románticos. Pues, contra lo que suele decirse, la crítica grande no tiene en absoluto que instruir mediante la exposición histórica, sino que está obligada a conocer a través de la inmersión (*durch Versenkung erkennen*)». Esta obligación es la que Benjamin trató de satisfacer en algunas de sus obras juveniles, como el escrito dedicado a «Dos poemas de Hölderlin» o el ensayo sobre *Las afinidades electivas* de Goethe. Una frase del «Prólogo epistemo-crítico» al *Trauerspielbuch* retoma la misma idea al afirmar que el contenido de verdad del drama barroco alemán «sólo se deja captar mediante la minuciosa inmersión (*genauester Versenkung*) en los detalles particulares del contenido fáctico». Y en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (3.^a redacción; XIV-XV) el término comparece, desmistificado, a propósito de la provocación bufonesca con la que las obras de los dadaístas escandalizaban toda pretensión de una *kontemplative Versenkung*¹⁸.

de la autoconciencia en la substancia y en el no-ser de su diferencia, sino como *este movimiento* del sí mismo (*Selbst*) que se enajena de sí mismo (*sich seiner selbst entäußert*) y se hunde (*sich versenkt*) en su sustancia, que, como sujeto, se ha adentrado en sí partiendo de ella y convirtiéndola en objeto y contenido...»; «Por cuanto que la perfección del espíritu consiste en saber lo que *él es*, su sustancia, este saber es su *ir dentro de sí* (*Insichgehen*), en el que abandona su ser allí (*Dasein*) y confía su figura al recuerdo (*Erinnerung*). En su ir dentro de sí se hunde (*ist versunken*) en la noche de su autoconciencia, pero su ser allí desaparecido se conserva en ella; y este ser allí superado –el anterior, pero renacido desde el saber–, es el nuevo ser allí, un nuevo mundo y una nueva figura del espíritu» (Hegel 1966, 470 y 473).

18. El Benjamin maduro, de tendencia marxista (*ma non troppo*), parece haber dejado atrás su filiación romántica y su tenaz defensa de la *Versenkung* como procedimiento de una crítica inmanente. De ahí que plantee una relación paradójica entre *Versenkung* y *Sammlung* (esta última, concentración o recogimiento) y que contraponga parcialmente el sentido espiritual y contemplativo del acto de inmersión a la conducta dispersa de las masas: «Dispersión y recogimiento (*Zerstreuung und Sammlung*) están incluidos en

La inmersión busca llegar al fondo donde se halla enterrado el tesoro, pero antes tiene que seguir algún rastro que conduzca hasta él. La pieza en pos de la cual el crítico se sumerge es siempre un detalle, algo particular y concreto. Este interés micrológico es un modo de proceder que el análisis inmanente comparte con la filología y otras disciplinas «detectivescas» que Carlo Ginzburg ha subsumido bajo un mismo *paradigma indiciario*. En Adorno son frecuentes expresiones como «inmersión en lo particular / en el detalle / en lo peculiar» (*Versenkung ins Einzelne / ins Detail / ins Besondere*) para referirse a la observación atenta y pormenorizada de las obras. En distintos momentos de sus escritos sobre estética y literatura retorna el concepto de inmersión, que significa «la capacidad de ver las obras desde dentro, en la lógica de su ser producidas –una unidad de acción y reflexión que ni se esconde detrás de la ingenuidad ni volatiliza apresuradamente sus determinaciones concretas en el concepto general» («Desviaciones de Valéry»; Adorno 2003, 155)¹⁹. Son estas mismas líneas adornianas las que Szondi evocará al final de su tratado

una oposición que permite la fórmula siguiente: quien ante la obra de arte se recoge, se sumerge en ella (*versenkt*); penetra en esa obra tal como nos cuenta la leyenda que le ocurrió a un pintor chino que contemplaba su cuadro ya acabado. Pero en cambio la masa dispersa sumerge por su parte la obra de arte dentro de sí» (*La obra de arte...*, 3.^a redacción; XV; Benjamin 2008). Benjamin sabía muy bien que «el prototipo teológico de esta inmersión [que se habría ido degradando con la decadencia histórica de la burguesía] es la conciencia de estar a solas con su Dios» (*Das theologische Urbild dieser Versenkung ist das Bewußtsein, allein mit seinem Gott zu sein*), según indica en una nota al pie de la sección XIV en la tercera redacción. Sobre el aparente rechazo de lo contemplativo en favor de «lo dispersivo» en el Benjamin de orientación sociológica véase la crítica de Peter Bürger (1996, 161-69), que delata, por su parte, una evidente pobreza en el tratamiento del concepto de contemplación

19. Son muchos los textos en los que Adorno recurre al término, y no es éste el espacio donde inventariarlos. Baste con señalar que en las lecciones sobre estética del semestre de invierno de 1958/59 afirma, en tono programático, que la comprensión objetiva de lo estético sólo se alcanza mediante «inmersión en la obra misma» (*in die Kunstwerk selber sich zu versenken*; Adorno 2009, 14). En el «Discurso sobre lírica y sociedad» (*Notas sobre literatura*), considera que el poema lírico sólo integra lo general (su contenido social) a través de la inmersión radical en lo individual: «la inmersión en lo individuado (*die Versenkung ins Individuierte*) eleva al poema lírico hasta lo general por el procedimiento de poner de manifiesto algo no deformado, no aprehendido, aún no subsumido, anticipando así espiritualmente algo de una situación en la cual ninguna mala generalidad, que es profundísima particularidad, encadenara a lo otro, a lo humano» (Adorno, 2003:). Y en un pasaje de la *Teoría estética* habla de una *betrachtende Versenkung*, inmersión contemplativa, que desencadena el proceso inmanente de la obra y, por así decir, la vivifica bajo la mirada que sobre ella lanza la experiencia estética (Adorno 1973, 262). Sobre la idea de inmersión en la filosofía de Adorno puede leerse la monografía de Litterst (2023).

«Sobre el conocimiento filológico», cuando concluye que la ciencia literaria, *Literaturwissenschaft*, cuyo método no puede ser otro que el análisis del proceder poético, «sólo puede aspirar a un verdadero conocimiento por la inmersión en las obras, en «la lógica de su ser producidas»» (Szondi 1970, 34)²⁰. No importa que el intérprete, para sumergirse en esta lógica productiva, deba recurrir a los servicios de la crítica genética, o de cualquier otro método auxiliar que quizá desborde los límites estrictamente inmanentes de la obra. Lo particular es el objeto primero de la inmersión crítica; la totalidad, su fin último.

El detalle es el pecio que guía hacia el fondo donde yace sepultado el resto del tesoro. Es *pars totalis* en tanto que deviene aprehensible sólo en el movimiento comprensivo del círculo hermenéutico. Bajo la mirada interpretativa, el detalle es relevante si funciona como una sinécdoque (*pars pro toto*) capaz de iluminar el espectro de una totalidad inaparente: llámese ésta la obra, la lengua, la psique, la vida, la sociedad o la historia «enteras» de un autor. «Un detalle de estilo constante ha de corresponder a un elemento del alma de la obra de un escritor», sostiene un maestro filológico de la crítica inmanente como Leo Spitzer en la carta dirigida a Georges Poulet a propósito de la *Vie de Marianne* de Marivaux. En la tradición hermenéutica la parte es símbolo, síntoma o indicio, esto es, participa de un Todo por mantener con él una relación de consustancialidad, efectualidad o contigüidad. De modo que sumergirse en lo particular sería ya semihundirse en el fondo de la totalidad buscada. Pero la inmersión en el detalle trae consigo al mismo tiempo la emersión de lo particular como interrupción de la totalidad conjeturada o intuita.

20. Páginas atrás del mismo texto, Szondi observa que los estudios históricos al uso dan la impresión de que el autor evita una «inmersión intensiva» en la obra particular, y asocia dicha inmersión con la *Intimität* que esos estudios parecen rechazar bajo el pretexto de preservar la *Distanz* que todo método científico debe mantener. Ergo, *Versenkung/Intimität* frente a *Distanz*. La filología o ciencia literaria, añade, sólo puede comprender la obra como obra de arte sumergiéndose en ella, siendo así que el único modo de lograr la científicidad requerida (la adecuación al objeto) pasa por renunciar a la distancia que por lo general se considera preceptiva en otras ciencias (Szondi 1970, 23). Conviene precisar que para Szondi el contenido histórico de la obra no se sitúa fuera de ella, ni a una distancia que desborde los límites de la inmersión en su inmanencia. En palabras suyas: «Hoy la interpretación inmanente ya no debería significar abstraerse de la historia en aras de algo que parece feliz en sí mismo; debería significar que la historia no se entiende como algo trascendente a la obra artística que se revela en la obra individual, que la obra individual produce o a lo que muchas obras se unen —como las teselas del mosaico para formar una imagen— sino como algo que es inmanente a la obra de arte y que la interpretación revela en esta inmanencia» («Das lyrische Drama»; Szondi 1975, 17).

Resulta admirable el alcance crítico e interpretativo que esta paradoja tiene en los ensayos coetáneos que Adorno y Szondi dedican al estilo de los himnos tardíos de Hölderlin. El primero ve en la *parataxis* o yuxtaposición no sólo una tendencia de la sintaxis de los himnos, sino también un procedimiento constructivo que afecta a distintos planos de los poemas²¹. El fraseado suelto o desligado de la parataxis, aunque no supone forzosamente la interrupción, sin duda la propicia suprimiendo nexos jerárquicos y favoreciendo una discontinuidad temática y tonal que por momentos se asemeja al montaje. Este *cursus interruptus* se adecua a la negación de la síntesis y de la función tética o proposicional del juicio que caracteriza al lenguaje de la lírica tardía de Hölderlin. Negación que se vuelve contra la subjetividad y su falsa soberanía en aras de una despersonalización que libere al lenguaje de toda pasión finita y superflua con vistas al verdadero canto. Lo que asoma por entre las cesuras y los saltos bruscos de los himnos es la crisis de un sujeto que debe purificarse y, por tanto, sacrificar su individualidad para dar a su voz la pureza (ni subjetiva ni objetiva) del lenguaje himnico genuino. Con sus hiatos y sus cesuras, con su inacabamiento, los himnos tardíos serían la consecución de ese sacrificio en el modo del fracaso. La imperfección de lo inacabado es la contrapartida por la renuncia radical a un lenguaje discursivo y a una subjetividad dueña de sí. Es, si se quiere, *la locura*.

Para Adorno la lucidez de esta locura estriba en resistirse a la identidad cosificada del juicio, a la falsa totalidad de la síntesis construida a través de la jerarquización lógica y gramatical del lenguaje sensato. El acierto de su lectura es haber subrayado que los vacíos, los saltos y las fracturas del estilo tardío de Hölderlin lanzan un desmentido contra la pretensión sintética y totalizadora que aún proyectan sobre él interpretaciones como la de Heidegger. Si, al decir de éste, lo inacabado e interrumpido del himno «Como cuando en día festivo» (*Wie wenn am Feiertage*) responde tan sólo a la sobreabundancia que fluye desde el principio del poema, y si tal sobreabundancia se debe a una proximidad de lo sagrado, cuya ilimitación se cierne oscuramente sobre las palabras, entonces hablar de incompletud resulta más bien ocioso, pues el poema tan sólo puede ser interminable. Es lo que sostendrá, desde otros su-

21. En «Parataxis» Adorno define la crítica inmanente como sigue: «así como el modelo hegeliano de análisis inmanente no se detiene en sí mismo, sino que atravesando el objeto con la propia fuerza de éste lleva más allá de la cohesión monadológica del concepto respetándolo, así debería suceder también con el análisis inmanente de las obras literarias», a lo que añade líneas después: «La verdad de un poema no existe sin su estructura, la totalidad de sus momentos; pero al mismo tiempo es lo que excede a esa estructura...: no desde fuera, a través de un contenido filosófico enunciado, sino gracias a la configuración de los momentos, lo cuales, tomados en su conjunto, significan más que lo que la estructura denota» (2003, 433).

puestos teóricos «más profanos», Valéry: ninguna obra poética está necesariamente acabada. Sin embargo, en Hölderlin la interrupción del himno tiene que ver más bien con las limitaciones fatales del *sujeto poético* y con su lenguaje. Reparemos en las últimas estrofas de «Como cuando en día festivo»:

Y por eso beben ahora fuego celeste
sin peligro los hijos de la tierra.
Pero nos corresponde a nosotros, oh poetas,
estar con la cabeza descubierta bajo la tormenta
del dios, asir con nuestra propia mano el rayo mismo
del Padre y hacer entrega al pueblo
del don del cielo velado en la canción.
Pues sólo siendo puros de corazón,
como niños, sólo siendo inocentes nuestras manos,

el rayo del Padre, el puro, no quema
y sacudido en lo hondo, compartiendo las penas
del más fuerte, al precipitarse de lo alto la tormenta
del dios, cuando se acerca, permanece firme el corazón.
Pero ¡ay de mí! si de...

Y si digo de pronto

que me he acercado a ver a los celestes
ellos mismos me arrojan a lo hondo, entre los vivos,
a mí, el falso sacerdote, a la oscuridad, para que
cante al que aprende la canción de advertencia.
Allí...²²

Adorno interpreta estos versos en términos poco menos que idealistas. El poeta que ha osado acercarse a los dioses, comenta, se convierte en un «falso sacerdote» que pretende revelar una verdad absoluta: sus palabras fal-

22. «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 eigener Hand / Zu fassen und dem Volk' ins Lied / Gehüllt die himmlische Gaabe zu reichen. / Denn sind nur reinen Herzens, / Wie Kinder, wir, sind schuldlos unsere Hände, // Des Vaters Strahl, der reine versengt es nicht / Und tieferschüttert, die Leiden des Stärkeren / Mitleidend, bleibt in den / hochherstürzenden Stürmen / Des Gottes, wenn er naht, das Herz doch fest. / Doch weh mir! wenn von [...] 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» (Hölderlin 2019-I, 262-64).

sean esa verdad y quedan reducidas a un canto de advertencia para quienes aprenden o son aún inexpertos: «El castigo de la *hybris* es la revocación de la síntesis desde el movimiento del espíritu mismo», concluye Adorno (2003, 467). Pero si la pretensión de decir la sobreabundancia de lo sagrado constituye una *hybris*, también lo será la vocación misma del poeta (léase, en este sentido, el poema «Dichterberuf»), con lo cual la revocación de la síntesis no representa ya un castigo, sino el destino que ha decidido afrontar Hölderlin. Este destino es poético, es al fin trágico, pero no filosófico, precisamente porque se expone desde el principio al riesgo de *perder el juicio*, asumiendo el peligro de abandonar el pensamiento discursivo y renunciar a la lógica conceptual del razonamiento. El sujeto logicista gobierna la síntesis sintáctica y está gobernado por ella. Es casi un truismo afirmar que la tendencia paratáctica del estilo se rebela contra el usual orden jerárquico de los períodos por ser éste incompatible con el entusiasmo poético (*Begeisterung*). Paradójicamente, una no-totalidad funciona a modo de cierre totalizador en la exégesis de Adorno. La totalidad negada es aquí el lenguaje como síntesis: «La síntesis lingüística contradice lo que él [Hölderlin] quiere llevar al lenguaje» (Adorno 2003, 458). Se presuponen así dos totalidades: una negada y otra afirmada –inferible ésta del mismo acto de negación. La totalidad negada es la estructura sintético-conceptual del lenguaje, como si la naturaleza de lo lingüístico se redujera a las funciones semánticas y declarativas o fuera una invención de los lógicos y los gramáticos. Sólo vale decir que en la poesía «la síntesis sin concepto» (¿no es este *ohne Begriff* el de la experiencia estética en Kant?) se vuelve contra el medio si se supone que la lengua en general es y no puede ser más que un sistema sintético-conceptual. La segunda totalidad es la música: «La gran música es síntesis sin concepto; ésta [es] el arquetipo de la poesía tardía de Hölderlin» (Adorno 2003, 452). Es cierto que el himno «Como cuando en día festivo» se propone emular la Olímpica VII de Píndaro, con sus modulaciones rítmicas, su curso entrecortado y su sintaxis caileidoscópica. Sin embargo, el canto de Hölderlin es eminentemente poético, no miméticamente musical, y afirmar lo contrario arroja más oscuridad que luz sobre su peculiar «musicalidad». No hace falta acudir a la música para dar cuenta de las discontinuidades ligadas a la parataxis. La lengua hablada conoce las «perturbaciones» sintácticas que el poeta tiene en su mano potenciar artísticamente: anacolutos, hipérbatos, aposiciones, anástrofes y toda suerte de cambios abruptos de tono y de registro expresivo. Se diría que en Adorno «la gran música» da nombre al mito de la unidad primigenia a la que el poema tardío hace finta de retornar, aunque jamás logre realizar esta quereencia. Ahora bien, lo que Hölderlin quiere llevar al lenguaje es aquello que en éste es intimidad y distancia, una lejanía insalvable que nos interpela desde el corazón de la palabra.

3. UN CANTO DE CISNES: LA INMINENCIA CRÍTICA

«El himno «Como cuando en día festivo» es un poema sobre el poeta y su obra», sostiene Szondi en «La otra flecha» («Der andere Pfeil»), el primero de los estudios que dedica a la lírica tardía de Hölderlin. Su interpretación se centra (o, más bien, se des-centra) en un vacío virtualmente elocuente, en el *no-final* de un texto que permaneció inacabado. La pregunta sobre las causas de este inacabamiento constituye el punto de partida de una indagación que se propone reconstruir la totalidad fantasmal del himno a través de las pesquisas sobre la historia de su génesis (*Entstehungsgeschichte*). Escrito al final de 1799, el himno es el primer poema de clara inspiración pindárica –al que seguirían después los otros himnos tardíos– y marca una inflexión en la producción lírica de Hölderlin, que por aquellos años traduce también algunas odas de Píndaro, el prólogo de *Las Bacantes* de Eurípides y *Edipo rey* y *Antígona* de Sófocles, sobre las que redacta unas anotaciones que arrojan luz sobre su propia poética.

Existe la angustia holística del intérprete, un ansia de totalización del sentido, y el poema ha estado expuesto a ella en su no poco accidentada historia editorial. La primera edición del himno vio la luz en la antología poética de la época de Goethe publicada en 1910 por Stefan George y Karl Wolfskehl, donde el texto termina con los versos de la incompleta estrofa final (que dicen «y sacudido en lo hondo, compartiendo las penas / del más fuerte, al precipitarse de lo alto la tormenta / del dios, cuando se acerca, permanece firme el [eterno] corazón»), omitiendo los últimos siete versos deshilvanados que constan en la cara posterior de la hoja 17 de los manuscritos de Stuttgart (*Stuttgarter Foliobuch*). En el volumen correspondiente (1916) de la edición histórico-crítica de Norbert von Hellmuth, el poema termina del mismo modo, aunque el editor agrega los versos finales del manuscrito en un apéndice. Heidegger da por bueno ese final en su lectura del himno, pero no sin indicar de paso que en la edición de Franz Zinkernagel de 1922 el poema incluye los siete versos esbozados. «¿Qué se dice en estos versos para que hayan sido siempre negados?», se pregunta Szondi (1970, 46); y a reglón seguido cita las siete líneas (más el comienzo de una octava) según la edición crítica de Friedrich Beißner:

Pero ¡ay de mí! si de...

¡Ay de mí!

Y si digo de pronto

que me he acercado a ver a los celestes
ellos mismos me arrojan a lo hondo, entre los vivos,
a mí, el falso sacerdote, a la oscuridad, para que
cante al que aprende la canción de advertencia.
Allí...²³

La interpretación de estos versos que propone Szondi se basa sobre todo en un esbozo en prosa donde Hölderlin parece sugerir el motivo del lamento que contiene este *no-final* y, oblicuamente, la causa de la interrupción del poema. He aquí la conclusión del esbozo en prosa:

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 [en el manuscrito, tachado, *¡ay de mí!*] el corazón me sangra de una herida por mí mismo causada [antes: *me sangra por otra flecha*], 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

[*¡ay de mí!*, tachado]

y aunque diga que me he acercado para mirar a los celestiales, ellos mismos me arrojan / a lo profundo entre los vivientes todos, / cual falso sacerdote, para que desde las noches / el temeroso canto de advertencia / a los no experimentados entone (*apud* Szondi 1970, 48).

La lectura de Szondi repara en esa herida por la que sangra el corazón del poeta. El texto original habla de «una herida autoinfligida», *selbgeschlagener Wunde*: importa conservar el prefijo *selb-* / *auto-* por las consecuencias interpretativas que de él se desprenderán. En una redacción anterior el corazón del poeta sangra «por otra flecha» (*von anderem Pfeile*), metáfora que corresponde, en el orden de lo humano, al fuego del cielo o al rayo del dios que los poetas, purificados, pueden aferrar con su propia mano y, aun así, permanecer indemnes (Szondi 1970, 50-51). Frente a la firmeza del corazón

23. «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». El himno debía seguir el patrón ternario de las odas pindáricas, de manera que habría debido tener nueve estrofas en tres bloques de tres integradas por nueve versos de metro variable. La incompletud de este modelo triádico es un argumento más que sólido sobre el inacabamiento material del poema que se ha conservado.

que soporta la tormenta del dios (según reza el verso con que terminan las primeras versiones publicadas), irrumpe el corazón que sangra por la herida que él mismo se ha infligido. Frente al rayo del dios que ilumina por mediación de los poetas a los hijos de la tierra, surge la otra flecha que viene del hombre mismo y lo hiere en el centro de su ser. El contraste no puede ser más drástico. Szondi sostiene que la herida en cuestión no es otra que el sufrimiento y la desdicha por la pérdida de Susette Gontard, la Diotima del período de *Hyperion*, amor malogrado del que surgieron los poemas elegíacos consagrados desde entonces al duelo personal. Este sufrimiento subjetivo sería incompatible con la apertura y la receptividad impersonales que requiere el himno, de manera que el yo luctuoso que comparece abruptamente en los siete versos finales trae consigo la interrupción del poema, el fracaso de la dicción himnica debido al retorno implacable del sentimiento elegíaco. «Lo elegíaco no desemboca pues propiamente en lo himnico, 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» (Szondi 1970, 60).

«Lo sagrado sea mi palabra» (*das Heilige sei mein Wort*), se lee en un verso capital del himno. Para Hölderlin lo sagrado es lo puro, lo originario, la fuente natural de la que ha de brotar el canto y, en definitiva, la esfera más alta, que exige la renuncia al yo y sus limitaciones. En este sentido, parece convincente entender que la irrupción de un yo en duelo significa la interrupción súbita del himno. Sin embargo, reducir la lírica vivencial (*Erlebnislyrik*), como hace Szondi, a un evento biográfico y a su resonancia en el temple emocional del poeta equivale a suplantar el final inacabado del himno mediante un cierre referencial que es extraño al sentido último de la vocación poética de Hölderlin. El yo empírico de éste carece de relevancia poética, su experiencia vital, aun siendo decisiva por su profundidad anímica, sólo es poetizable transfigurada en los símbolos de un *pathos* transcendental. Si es cierto que «Como cuando en día festivo» está a punto de precipitarse, en los versos finales esbozados, al fondo de un abismo, también lo es que este abismo, lejos de ser sorteado posteriormente, como quiere la hipótesis szondiana, es el que todavía amenaza con arruinar los himnos sucesivos, también inacabados, traspasados por un conflicto infinito entre la indefectible condición subjetiva de la lírica y la desubjetivación que reclama una voz puramente poética²⁴.

24. Böschstein ha destacado este conflicto constitutivo de los himnos tardíos de Hölderlin, en contra de la posición de Szondi, y ha señalado que en todos ellos es necesaria *una falta* (*ein Fehl*) sobre la que, por así decir, se construye el poema y se destruye su posible finalización. «La correspondencia entre la subjetividad del poeta aprisionado en

La disonancia entre el tono elegíaco y el ingenuo o el heroico es característica de buena parte de la lírica madura de Hölderlin. Entre unos y otros tonos sentimentales no media tanto un salto cualitativo como una especie de *concordia discors*. Más aún: lo elegíaco lleva consigo sus armónicos antitéticos, lo que implica que lamentación y celebración, duelo y alegría puedan y deban ser reunidos en un mismo poema. Es lo que parece sugerir el epigrama que lleva por título «Sófocles», según el cual en el duelo se expresa al fin la pretensión de «decir alegremente lo más alegre» (*das Freudigste freudig zu sagen*; Hölderlin 2019-I, 271). Es lo que encontramos en una elegía como «Lamentaciones de Menón por Diotima», cuya última parte contiene un canto de acción de gracias exultante y esperanzado. No será otra, un siglo después, la emoción final de la Décima Elegía Duinesa de Rilke, donde la lluvia cae en primavera sobre la tierra fúnebremente oscura como algo feliz. Szondi está en lo cierto cuando afirma que el himno exige la alabanza desprendida o desinteresada (*selbstlos*) de los dioses. Pero este requisito de autodesprendimiento, este de-simismamiento (*Selbstlosigkeit*), concierne proporcionalmente al duelo que entona el yo elegíaco, que sólo puede alzarse al canto sacrificando la particularidad vital en aras de una idealidad pasional cuyo impulso es tanto más celebratorio cuanto más luctuoso. La *hybris* que impide poner fin al himno tiene que ver, de una parte, con un anhelo excesivo de cercanía a lo divino y, de otra, con esa herida *autoinfligida* de que habla el esbozo, es decir, con una herida causada por la tendencia del sujeto a la reflexión sobre sí mismo. Que el sujeto (yoico y temático) del himno reflexiona sobre su propia condición, o que el poema trata del poeta y de su propia obra, lo evidencia ya el hecho de que la palabra *Dichter*, «poeta», aparece cinco veces y funge de nombre al que se atribuye una misión poco menos que heroica. El largo símil que abre la Olímpica VII se pone al servicio de la exaltación del poeta y de su tarea de cantar las grandes hazañas, como sucede en otras odas pindáricas, pero la tematización del yo poético queda allí relegada a una posición proemial. En el poema de Hölderlin la figura del yo lírico, semiculta tras el nombre común de «el poeta», protagoniza el conjunto del canto y desempeña un papel análogo al del héroe. Lo heroico consiste en la máxima proximidad a lo sagrado, que el himno asocia ora a la «omnipresente y divi-

su texto y las encarnaciones momentáneas de los dioses, hechas gracias a una constelación histórica pasajera, revela la dialéctica entre la creación y el fondo que la condiciona, el vínculo especial entre el texto de la historia, representada por los dioses presentes, y el ser increado de los dioses, que precede al signo en el que éstos han devenido durante su aparición en la historia y lo sobrevive» (Böschstein 1985, 201-202). Para otra lectura del himno que revisa críticamente la de Szondi véase De Man (1993, 66-73).

namente hermosa» naturaleza inspiradora del canto, ora a «los nuevos signos y hechos del mundo» (la Revolución francesa y la propagación bélica de sus ideales), que encienden un fuego igualmente divino en la historia en curso y en el alma de los poetas. Pero este heroísmo tiene algo de aquel otro que representa el personaje de Empédocles en la tragedia inacabada de Hölderlin: el poeta-filósofo que se propone ir más allá de su secreta intimidad con la naturaleza y se declara sagrado confidente del dios ante su pueblo comete una falta que sólo podrá expiar con una muerte *autoinfligida*.

La falta tiene su raíz en una carencia que ansía colmarse de abundancia simulando una imposible cercanía a lo divino. «Si la carencia empuja a la abundancia de lo divino», dice el esbozo en prosa del himno, entonces esa falta (*der Mangel*), convertida en compulsión, puede hacer que al poeta le suceda lo que le ocurrió a Tántalo, «que recibió más de los dioses de lo que podría digerir», según confiesa temer Hölderlin en la carta dirigida a Böhlendorff el 4 de diciembre de 1801. En el borrador de otra carta de aquellos años el poeta observa: «la poesía, que en toda su esencia, tanto en su entusiasmo como en su sencillez y sobriedad, es el más jovial don divino, nunca hace de los hombres dioses o de los dioses hombres, nunca comete una impura *idolatría*, sino que sólo debe acercar más entre sí a dioses y hombres» (Hölderlin 2019-II, 851). Pero quien se acerca a los dioses movido por su falta, quien se arroga captar en su palabra la presencia divina, se arriesga a ser arrojado por ellos a lo más hondo como un falso sacerdote, reza el fragmento final del himno. La cercanía a lo divino expone ciertamente al peligro: «Cerca está / y difícil de aferrar el dios. / Pero donde hay peligro crece / también lo que salva»²⁵, escribirá el poeta en la primera redacción del himno «Patmos». Peligro de confundir la cercanía con la presencia, la distancia con la inmediatez o el presentimiento con la visión directa del dios. Los versos del himno que evocan el mito de Sémele son reveladores: «Así, cuentan los poetas, cayó en casa de Sémele, / cuando quiso ver al dios visible, su rayo, / y la ceniza de aquel contacto divino alumbró / al fruto de la tormenta, al sagrado Baco»²⁶. Conviene recordar ahora el comienzo del poema:

25. «Nah ist / und schwer zu fassen der Gott./ Wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch» (Hölderlin 2019-I, 447).

26. «So fiel, wie Dichter sagen, da sie sichtbar / Den Gott zu sehen begehrte, sein Bliz auf Semeles Haus / Und die Asche der göttlichgetroffenen gebahr, / Die Frucht des Gewitters, den heiligen Bacchus». Hölderlin traduce por entonces el prólogo a *Las Bacantes* de Eurípides, en el que el propio Dionisos evoca la historia de su madre Sémele fulminada por el rayo de Zeus.

Como cuando en día festivo a ver el campo
 va un labrador por la mañana, cuando
 han caído de la cálida noche los refrescantes rayos
 todo el tiempo y lejos retumba aún el trueno,
 y a su cauce vuelve la corriente,
 y fresco verdea el suelo,
 de los cielos gozosa lluvia
 gotea de las vides y esplendentes
 al sol sereno se alzan los árboles del soto:

así se alzan bajo un tiempo propicio
 los que no educa ningún maestro solo, sino
 maravillosa, omnipresente, con su leve abrazo
 la potente, la divinamente hermosa naturaleza²⁷.

El simil inicial despliega las imágenes naturales de un movimiento doble, en cierto modo circular, descendente y ascendente, caída desde lo celeste y subida o crecida desde lo terrestre. Como el rayo de Zeus que cae sobre Sémele alumbrando a Baco, la lluvia de la tormenta fecunda las vides y el suave sol naciente hace erguirse a los árboles. Hölderlin explota el simbolismo báquico de las vides por cuanto tiene de unificación de lo uránico y lo telúrico: el fruto dionisiaco es vástago de la unión del seno de la tierra con la luz del cielo. Al recibir los dones celestes, la tierra crece, se alza, deviene *eminente*, entendido este adjetivo como impulso ascensional y elevación vital. El cielo, en cambio, se torna *in-minente* al recaer sobre la tierra en forma de sol, lluvia o rayo de la tormenta. En otras palabras, el modo de relacionarse o comunicarse de lo celeste es la inminencia (a la que corresponde la eminencia terrestre), no ya la caída desde lo más alto de los dones divinos, sino el *cerminimiento* o la lejana incoación de un advenimiento retenido en la demora de su presencia. De un peligro (y de lo que salva) se dice que es «inminente» en el sentido de que está a punto de «caer» o de acaecer como un advenimiento que, en cuanto tal, queda anunciado y prorrogado en ese *ad-* direccional de una venida aún por venir a la plena presencia. Tal es «el dios venidero» (*der kommende Gott*) del que habla la elegía «Brod und Wein». El himno no

27. «Wie wenn am Feiertage, das Feld zu sehn / Ein Landmann geht, des Morgens, wenn / Aus heißer Nacht die kühlenden Blize fielen / Die ganze Zeit und fern noch tönet der Donner, / In sein Gestade wieder tritt der Strom, / Und frisch der Boden grünt / Und von des Himmels erfreuendem Regen / Der Weinstock trauft und glänzend / In stiller Sonne stehn die Bäume des Haines: // So stehn sie unter günstiger Witterung, / Sie die kein Meister allein, die wunderbar / Allgegenwärtig erzieht in leichtem Umfängen / Die mächtige, die göttlichschöne Natur».

canta la presencia del dios, sino su advenir vicario en lo sagrado. Lo sagrado sólo se da como inminencia, y la inminencia es impresencia, mediación que anuncia ya siempre algo haciéndolo advenir *aún no*²⁸. Este «todavía-no» dictamina la inminencia misma del canto como lugar donde se dice o puede decirse *todo-lo-aún-no-dicho*. Poética sería así la palabra que dice lo hasta ahora jamás dicho, todo eso nunca dicho todavía de lo que depende la dicción única e inaudita del poema (*Ich glaube an Alles noch nie Gesagte*, «Creo en todo lo nunca dicho todavía», escribe el joven Rilke). Decir lo aún no dicho no significa simplemente decir algo nuevo u original, sino decir la inminencia de todo lo decible, totalidad que jamás podrá ser dicha por ningún participio de perfecto. Este doble régimen de demora y premonición, esta distancia que anuncia la pura presencia a la que ya siempre se renuncia, «es» lo sagrado en la palabra. «Lo sagrado dona la palabra y viene él mismo en esa palabra», entiende lúcidamente Heidegger. En la medida en que la palabra es el acontecimiento propio de lo sagrado (*das Ereignis des Heiligen*), y esto se revela en ella como heraldo de «lo venidero» (*das Kommende*) que llama desde su «todavía-no», el poema deviene llamada inicial de aquello que está aún siempre por venir²⁹.

De la naturaleza dice el himno de Hölderlin que es «omnipresente» (*allgegenwärtig*), pero esa presencia total y ubicua no es sino premonitoria, *ahnend*, está llena de presagios, entraña e incuba la mediación que cumple realizar a lo sagrado. No hay que olvidar cuáles son los cuatro términos que en el himno llevan el calificativo de «sagrado», *heilig*. En el modo optativo, *sea* sagrada mi palabra, ruega el poeta; en el indicativo, son calificados de sagrados, por este orden, «el Caos», «el rayo» y «Baco». Todos ellos se refieren, de una forma u otra, a la mediación entre lo celeste y lo terrestre, lo divino y

28. Puede decirse que lo sagrado se temporaliza como aquello que se hace presente sólo en la fulguración del *aún-no*. A propósito de la palabra sagrada de Hölderlin, ha escrito Blanchot esta observación iluminadora: «no habría poeta si éste no tuviera presente sin cesar, si no tuviera que vivir su imposibilidad misma [...]: el poeta debe existir como presentimiento de sí mismo, como futuro de su existencia. Todavía no es, pero tiene que ser ya como lo que será más tarde, en un «todavía no» (*pas encore*) que constituye lo esencial de su duelo, de su miseria y también de su gran riqueza» (Blanchot 1949, 121).

29. Véase el comentario a «Como cuando en día festivo» de Heidegger (1981, 77). Recordemos que para el filósofo alemán el lenguaje llama a la palabra lo lejano y lo ausente, lo acerca manteniéndolo en la lejanía y la ausencia: «El llamar trae cerca lo llamado. Sin embargo, este hacer cercano no trae lo llamado para ponerlo en un ámbito más próximo de lo presente e incorporarlo a ello [...]. El llamar-aquí llama a una cercanía (*in eine Nähe*). Pero la llamada no arranca sin embargo a lo llamado de la lejanía, en la que permanece retenido por el llamar-a-dónde» (Heidegger 2007, 21).

lo humano. El Caos aparece como sagrado toda vez que, potencia puramente primordial, engendra un nuevo entusiasmo (*Begeisterung*) por medio del cual todo es creado de nuevo; el rayo representa la mediación fulgurante del dios inminente; y Baco es el dios mediador nacido del rayo divino que fulmina a la humana Semele. La experiencia espaciotemporal que corresponde a la inminencia es la de una cercanía en el *a-lejamiento* (al modo de la *Ent-fernung* heideggeriana), pero nunca la de una presencia perfecta o consumada. Por eso quien dice haberse acercado a contemplar a los dioses, como si éstos fueran visibles cara a cara, sin mediación alguna, se convierte en un impostor arrojado por aquéllos a la oscuridad. Desde el momento en que solamente sabe cantar lo sagrado como inminencia, y en tanto vuelve una y otra vez sobre este su saber, el poema queda atrapado en una oscilación perpetua entre lo elegíaco y lo himnico. Pero al ceder al impulso autoelegíaco, al convertirse en canto de duelo cuyo objeto no es otro que el duelo por el propio canto, el lenguaje poético participa de lo trágico. En el lenguaje trágico lo divino (su ausencia) sólo accede a la expresión humana en el modo de un colapso de todo lo expresable. Como ha señalado Werner Hamacher a propósito del Hölderlin tardío, la paradoja trágica de todo lenguaje consiste en ser *origen* de un nuevo lenguaje en la aniquilación y la pérdida del lenguaje (*Sprachlosigkeit*): «El lenguaje es original sólo cuando es lenguaje de la pérdida del lenguaje» (Hamacher 2004-5, 103).

Lo autoelegíaco es el contragolpe de la euforia himnica. En ésta la inmediatez (de lo más alto), la presencia pura (de los dioses), en lugar de ser únicamente deseada o presentida, se da por realizada o en trance de realizarse. El entusiasmo responde a esta realización heroica de la idealidad que el himno parece imaginar consumada. Si las oposiciones y contradicciones de la realidad resultan suprimidas con la consumación de lo ideal, a su vez lo ideal no puede ser sino suprimido como tal en su realización pretendidamente efectiva. En la estética dialéctica de Solger la supresión del entusiasmo recibe el nombre de ironía, y la unificación de lo entusiástico y lo irónico constituye la tarea por excelencia del arte. Mientras que la *Begeisterung* surge de la certeza de que nuestra realidad no existiría si no fuera manifestación de la idea, la *Ironie* consiste (pensemos en el contraste quijotesco) en la evidencia de que en dicha manifestación la idea deviene algo nulo que se suprime a sí mismo. «Si la idea debe transformarse en realidad, es preciso que resida en nosotros la conciencia de que con ello la idea a la vez se desvanece en la nulidad (*Nichtigkeit*)». De otro modo, añade Solger, el artista se perdería en la mera presencia de la idea realizada, y la obra de arte sería al fin suplantada por «un tipo de fanatismo, una superstición» (*eine Art Schwärmerei, ein Aberglaube*)

que cree hallar perfectamente determinada la idea en la realidad sensible³⁰. Ciertamente que la poesía de Hölderlin no puede ser reducida a la nulidad de lo ideal y lo real que Solger sitúa en el centro de su estética negativa. Pero hay algo de esa negatividad en la interrupción del himno «Como cuando en día festivo» y, más aún, en aquellos últimos versos rotos donde entra en escena un yo abiertamente elegíaco. No es indiferente que la cara posterior de la hoja manuscrita del himno contenga también en esbozo una composición breve que habría de titularse más tarde «Hälfte des Lebens» («Mitad de la vida»). Este poema –que en su versión definitiva fue escrito por Hölderlin entre 1800 y 1803 y después publicado en el *Taschenbuch auf das Jahr 1805* de Friedrich Wilman junto con otros «Cantos nocturnos» (*Nachtgesänge*)– tan sólo comparte con los versos finales del himno una expresión: *Weh, mir* («Ay de mí»). Se trata de una fórmula tópica y enfática, inusual en la lírica hölderliniana, pero de un alcance hermenéutico no menor. El poema entero, uno de los más aclamados de la poesía alemana de la época, dice así:

Con peras amarillas
y lleno de rosas silvestres
pende el terreno sobre el lago,
vosotros, graciosos cisnes,
ebrios de besos
sumergís vuestras cabezas
en las sobrias aguas sagradas.

¡Ay de mí! ¿Dónde cogeré las flores
cuando llegue el invierno, dónde
la luz del sol
y la sombra de la tierra?
Los muros se alzan
sin palabras y fríos, al viento
chirrían las veletas³¹.

30. Al decir de Solger: «Con toda percepción de lo divino está necesariamente conectado el sentimiento de nuestra nulidad. Así sucede en la religión, donde la humildad o negación de sí consiste en este sentimiento de nulidad, inseparable de la fe en el más alto sentido. De igual modo son inseparables entusiasmo e ironía, el uno como percepción de la idea divina en nosotros, la otra como percepción de nuestra nulidad, de la decadencia de la idea en la realidad» (Solger 1980, 242; cf. pp. 198-199).

31. «Mit gelben Birnen hängen / Und voll mit wilden Rosen / Das Land in den See, / Ihr holden Schwäne, / Und trunken von Küssen / Tunkt ihr das Haupt / Ins heilighüchtern Wasser. // Weh mir, wo nehm ich, wenn / Es Winter ist, die Blumen, und wo /

En medio del camino de la vida se abre, también en este caso, una cesura que conduce al abismo. El poema de Hölderlin precede de cerca a la *Umnachtung* o el «anohecimiento» de la locura y es, en este preciso sentido, tardío en grado sumo. El contraste entre las dos estrofas es extremo. En la primera se nos presenta una estampa aparentemente idílica, en la que la naturaleza prodiga su belleza y los cisnes se entregan al amor en las aguas apacibles del lago. Lejos de los himnos pindáricos y su sintaxis épica, zigzagueante, frondosa, el poeta opta ahora por la concisión del verso «adónico», cuya combinación de dáctilos y troqueos (— ∪ ∪ | — ∪ = «Hälfte des Lebens») era típica de las odas sáficas y alcaicas y había sido cultivada con éxito en la lírica alemana de entonces por Klopstock. No olvidemos que el nombre de *adoneus* proviene del griego *Ὁ τὸν Ἀδὼνιν...* («¡Ay de Adonis!»), fórmula ritual de lamento por la muerte del amado de Afrodita tomada de Safo. Quiere esto decir que Hölderlin está cifrando en la forma métrica la connotación amorosa y al mismo tiempo luctuosa de su poema. La primera estrofa no sólo canta la plenitud de la vida y la efusión del amor del que son emblema los cisnes. En éstos, en su ebriedad amorosa (*trunken von Küssen*: «ebrios de besos»), en la suave inmersión de sus cabezas en el agua del lago (*tunken*, «hundir-empapar», es el verbo empleado), resuenan fusionadas las figuras de Adonis y Narciso³². Es bien sabido que este último era tenido por el arquetipo mítico de la reflexión en la filosofía idealista. Los cisnes que arquean sus largos cuellos para hundir sus cabezas en el lago figuran un icono de la reflexión como inmersión. El agua que el poema califica de «sagrada y sobria» (*heilig-nüchtern*) representa idealmente la fusión del entusiasmo sagrado y la sobriedad reflexiva. Pero este ideal unificador se frustra en el gesto narcisista que acompaña a la ebriedad autorreflexiva que los cisnes simbolizan. El amor entusiasta y el anhelo reflexivo no habrían dado ocasión sino a un exceso que muy poco tiene de sobrio y nada de sagrado. Lo mismo sucede con la dicha excesiva del poeta al que han amado mucho los dioses, según se lee en la primera versión de *La muerte de Empédocles*. De éste cuenta Hermócrates que, habiendo olvidado «las diferencias» demasiado, «sólo se sentía / a sí mismo» (...*sich allein / Nur fühlte*), de manera que fue castigado por los dioses a un desierto sin límites (Hölderlin 2019-I, 776). Así como Narciso destroza su

Den Sonnenschein, / Und Schatten der Erde? / Die Mauern stehn / Sprachlos und kalt, im Winde / Klirren die Fahnen.» («Hälfte des Lebens»; Hölderlin 2019-I, 445).

32. Sobre la metafórica de los cisnes y otros aspectos simbólicos del poema véase el estudio de Jakob (2000, 240-268). Para una interpretación del lugar que ocupa el poema en la lírica tardía de Hölderlin es obligada la lectura del libro de Menninghaus (2005). Las implicaciones filosóficas de la *reflexión* como figura central de la primera parte del texto han sido abordadas por Cooper (2022).

propia imagen al tratar de asirla hundiendo sus manos en el agua, así también la reflexión rompe en pedazos el ídolo idílico de la sobria unidad sagrada soñada por el poeta. A la inmersión de la cabeza de los cisnes en aquellas aguas ideales sigue el salto mortal que separa la primera estrofa de la segunda. *Web mir*, «¡Ay de mí!»: la *interjección* no sólo marca la repentina irrupción auto-elegíaca del yo, sino también la *interrupción* de la primera parte del poema y de la vida misma del poeta. El invierno oscuro y yermo, con sus muros fríos, sin palabras, sin más sonido que el lúgubre chirriar de las veletas al viento adverso de la historia, traza un panorama radicalmente contrapuesto al del inicio³³. ¿Cómo no ver en el giro inesperado, casi violento, que media entre la primera y la segunda estrofa la cesura trágica que separa al entusiasmo de la ironía y une a ambos fatalmente en esta separación?

En Hölderlin la ironía elegíaca tiene que ver tanto con el entusiasmo desmedido como con una sobriedad atenazada por la autorreflexión luctuosa. «Allí donde la sobriedad te abandona, allí está el límite de tu entusiasmo», se lee en uno de los aforismos de Fráncfort conocidos bajo el título de «Reflexión». En ellos la contraposición entre el entusiasmo y la sobriedad, *Begeisterung* y *Nüchternheit*, cifra un binomio fundamental de las ideas poéticas hölderlinianas³⁴. La crítica ha hecho notar que el entusiasmo del poeta no está lejos del concepto de *Enthusiasmus* en Kant, una disposición vehemente a llevar a término el sentimiento moral a través de la acción (de la que sería paradigma histórico el ímpetu de los revolucionarios franceses en la consecución de la Libertad). No es casual que Hölderlin compare en los aforismos el más alto grado de la *Begeisterung* al genio mesurado del general (*Feldherrn*) en medio de la batalla. Pero lo heroico del entusiasmo, la inmediatez de la acción que aspira a devenir ejecución de la idea o hazaña consagrada, puede derivar en *Schwärmerei*, en un fanatismo que pretende transgredir los límites de la razón humana y erigirse en fiel portavoz de lo divino. El contrapeso a semejante heroísmo fanático (ajeno al poeta) se sitúa

33. Los intérpretes del poema han destacado el significado histórico de las imágenes de esta segunda estrofa. Si la aspiración sagrada del poeta naufraga debido a la tendencia narcisista de la reflexión subjetiva y su hiperestesia sentimental, el ideal de libertad que hiciera ondear las banderas de la Revolución francesa fracasa igualmente y queda reducido a ese ruido chirriante de las veletas que giran al albur de los vientos contrarios de la historia.

34. Binomio de inspiración schilleriana, como sugiere la carta que Schiller envía desde Jena a Hölderlin el 4 de noviembre de 1796, donde aquél aconseja al joven poeta que «permanezca más cerca del mundo de los sentidos (*Sinnenwelt*) y correrá menos peligro de perder su sobriedad por el entusiasmo (*die Nüchternheit in der Begeisterung zu verlieren*) o de caer en una expresión artificial» (Hölderlin 2019-II, 641).

en esa sobriedad a la que Hölderlin concede la mayor importancia. De ahí que en las «Notas sobre *Edipo*» recomienda a los poetas de su tiempo elevar su tarea a la altura de la μηχανή de los antiguos, la regla calculable, la técnica adquirible con vistas a la creación artística (Hölderlin 2019-II, 309). Lo opuesto a esta mecánica cismundana de lo factible que define la sobriedad es lo irrealizable, *amēchanon*, *Untunliches*. No es otro el término griego que Ismene emplea para reprochar a Antígona su impulso «fanático» a transgredir la ley humana (ἀμυχανών ἐρῶς, v. 90: «deseas lo infactible»), ni es otra la palabra alemana que traslada dicho término en la singular versión que hizo Hölderlin de la tragedia de Sófocles (*Untunliches versuchts du*). La sobriedad es medida, regla, cálculo, factibilidad y, en el orden trascendental, *reflexión*. Benjamin destacó sagazmente esta conexión entre lo reflexivo y lo sobrio (o «lo prosaico») como un postulado capital de la teoría temprano-romántica del arte: «En cuanto postura pensante y circunspecta, la reflexión es de hecho lo contrario del éxtasis, lo contrario de la μανία de Platón» (Benjamin 2006, 102). Más aún: la sobriedad ligada a la reflexión es la crisis prosaica de lo poético, la crítica «inmanente» que expone (*pone-fuera-de-sí*) y conjura irónicamente el éxtasis que dio origen al poema. Un entusiasmo del que la crítica no puede prescindir, aunque sólo sea como origen espectral o totalidad perdida de la que es resto la obra (in-)acabada.

Lo que corta la palabra al himno «Como cuando en día festivo» es lo mismo que separa en dos momentos contrapuestos el poema «Mitad de la vida»: la ironía. Por ironía hay que entender no ya el tropo basado en la antífrasis (decir algo y significar lo contrario), sino 1) la irrupción de un giro reflexivo en el discurso que 2) provoca la interrupción delirante del tema, el estilo o el tono expresivo, hasta el punto de que 3) suscita un fuerte contraste o una contraposición a lo que antecede. En definitiva, lo inacabado del himno obedece a la lucidez y la consecuencia extremas de un poeta como Hölderlin, que afronta críticamente la impostura última de una aspiración a lo sagrado que no puede liberarse de la reflexión subjetiva. El yo y su lamento traen consigo, al aparecer como un melancólico *diabolus ex machina* que arruina el entusiasmo hímico o idílico, una desviación que se asemeja a la parábasis de la comedia antigua. El sujeto poético se dirige a sí mismo como el actor o el coro de la comedia se vuelve hacia el espectador. Dirigirse a sí mismo (*Weh mir...*) es ya dirigirse a otro, al público espectral en el que uno mismo se convierte por el mero hecho de reflexionar sobre sí y su cuita. «La ironía es una permanente parábasis», se lee en Schlegel («Zur Philosophie», fr. 668). «La parábasis es la interrupción de un discurso en virtud de un desplazamiento en el registro retórico», ha glosado Paul de Man, que interpreta esta desviación en términos de anacoluto, es decir, como una ruptura brusca e imprevista de

las expectativas sintácticas por la que nos encontramos de pronto algo completamente diferente de lo que nos había hecho esperar la frase anterior (De Man 1996, 178-179). La lírica tardía de Hölderlin se torna trágica por cuanto tiene de fatal interrupción irónica (y de crisis *histórica*) del entusiasmo. Lo sagrado, siendo mediación, no puede ser llevado a la palabra más que en la forma precaria de la contrariedad y la contradicción. En el poema los tonos ingenuo, heroico e ideal se suceden unos a otros, deben contrastar, compensarse, volver sobre sí y, en definitiva, anularse antes que fundirse en una falaz armonía. Para la filosofía romántico-idealista la experiencia trágica enseña que la idea solamente accede a la realidad como contradicción destructiva que alcanza su máxima potencia creadora en el arte. «En el momento de la caída se encuentra a la vez la elevación más consoladora, pues la caída no es otra cosa que la manifestación de la divinidad revelándose en esta aniquilación» (Solger 1980, 98-99). En las ideas de Solger sobre la tragedia quizá habría encontrado el último Hölderlin un consuelo o una respuesta afín a su vocación poética, aunque sólo sea porque el filósofo de la estética veía en el antiguo destino trágico la exaltación de lo divino, que no se transforma en apariencia fenoménica sino en la aniquilación (*Vernichtung*) ni se muestra más que a quien está dispuesto al sacrificio. La ironía es aquello que le sale al paso al entusiasmo y lo sacrifica antes de que el poema se convierta en la palabra de un idólatra o de un falso profeta.

* * *

«Sólo ha alcanzado su destino la interpretación que se disuelve en la obra misma», anota el joven Szondi al final de las lecciones que impartió en Zúrich (1955) sobre las *Elegías de Duino* de Rilke. Cualquiera que sea la «elucidación» (*Erläuterung*) elegida, advierte, importa que ésta nunca ocupe «el lugar de la poesía misma»: *die Stelle der Dichtung selber* (Szondi 1975, 494). Antes bien, la interpretación ha de ser olvidada, pero de tal modo que lo dicho en ella parezca formar parte del poema desde siempre. Como si la elucidación crítica fuera una emanación de la inmanencia de la obra. Pocos años antes, en el breve prólogo a la segunda edición (1951) de las *Erläuterungen* sobre la poesía de Hölderlin, consideraba Heidegger que el último y más difícil paso de la interpretación (*Auslegung*) consiste en que todas las elucidaciones desaparezcan «ante la pura presencia del poema» (*vor dem reinen Dastehen des Gedichtes*), por más que, al volver a leerlo, tengamos la impresión de haberlo comprendido siempre de ese modo. Blanchot se hacía eco más tarde de las observaciones heideggerianas en un texto donde se preguntaba qué sentido tiene la crítica concebida como relación ancilar con la pura afirmación y pre-

sencia del poema: «La palabra crítica tiene esto de singular: cuanto más se realiza, se desarrolla y se afirma, más debe borrarse [...]; es el sentido mismo de su cumplimiento el que hace que, al realizarse, desaparezca» (Blanchot 1963, 10). Parece más o menos evidente la ascendencia romántico-idealista de estos corolarios hermenéuticos: la interpretación no es sino potenciación, intensificación o despliegue expositivo de los momentos reflexivos –*momentos de la verdad*– inmanentes a la obra. Toda crítica no puede ser entonces sino crítica inmanente: debe partir de la estructura interna de su objeto para regresar finalmente a ella iluminándola aún más. Ahora bien, ¿cómo entender esa presencia que Heidegger expresa con la idea de un alzarse o sostenerse-ahí (*Dastehen*) de la obra ante el que toda interpretación tiene que desaparecer? ¿Dónde situar ese «ahí» en el que las elucidaciones se disuelven como reabsorbidas en la fuente emanativa que las produjo? Para Szondi tal lugar presencial se sitúa «en la obra misma»: *in das Werk selbst*. Disolverse en la obra misma sería tanto como sumergirse en ella hasta consumir una especie de *unio mystica* de la interpretación con lo interpretado. Pero «selbst» es precisamente el signo de una mismidad reflexiva, y quien dice reflexión dice también crisis: la mismidad en cuestión es por tanto imperfecta, defectiva, insuficiente. La crítica pone de manifiesto la crisis de esa supuesta mismidad, expone de una manera u otra la insuficiencia constitutiva de la obra como «obra-en-sí» y como «sí misma». Por su constitución reflexiva, crítica, la obra está «en-sí-fuera-de-sí». La mismidad señalada por ese *selbst* tan teñidamente repetido no es otra cosa que el tropo gramatical para una unidad, una totalidad y una identidad siempre presupuestas, siempre por venir, pero nunca dadas ni aprehendidas definitivamente.

No existe, pues, ninguna mismidad de la obra en la que la interpretación podría disolverse, ninguna unidad o totalidad ante la cual deban desaparecer las elucidaciones. Más bien al contrario: la aparente literalidad sujeta a objetivación, la estricta fisonomía material de la obra es muda, opaca, insignificante, tercamente impenetrable, y el sentido sólo se ofrece en el modo de una crisis que arruina la pretendida plenitud de su presencia *misma*. Toda crítica que merezca tal nombre tiene que empezar por «sumergirse» en la lógica inmanente de su objeto. Pero esta inmersión en la inmanencia conduce una y otra vez a la *inminencia* del sentido, choca repetidamente con el *aún-no* de la obra como unidad, totalidad e identidad. De esta tozuda imperfección surge la crítica, y de la insuficiencia de la crítica resurge a su vez la obra como «ella-misma-otra» en cada caso. De ahí que toda interpretación inmanente apunte a una virtual superación de su objeto en un proceso ilimitado de re-creación del *interpretandum*. Así como no hay presencia alguna en la que hundirse sin dejar rastro, así tampoco podrá la interpretación más penetrante acceder

a ninguna inmediatez que agote para siempre la interpretabilidad de la obra. Ésta es ya siempre una mediación y, por ende, la integración de momentos contrapuestos que no se resuelven necesariamente en una síntesis o en una armonía superior.

Toda obra de arte, todo *poema*, constituye una forma de mediación entre entusiasmo y reflexión. Estos dos momentos son concomitantes e incommensurables al mismo tiempo. Sin entusiasmo la obra queda reducida a la sobriedad prosaica, cuando no trivial, de un conjunto de procedimientos técnicos a la postre calculables y previsibles. Sin reflexión interna la obra no sería más que un simulacro de endiosamiento, una especie de efusión enteógena (*éntheos*) que finalmente cobra el aspecto de un galimatías paroxístico y se presta a la idolatría fanática o al solipsismo quietista del receptor. Es la mediación entre esos dos extremos lo que hace verdaderamente susceptible de crítica a una obra de arte. La crítica es la exposición discursiva e irónica de la mediación entre entusiasmo y reflexión implícita en las obras: es, por así decir, el extático pero prosaico *fuera-de-sí* de la supuesta *obra-en-sí*. He aquí, en definitiva, el legado vigente y el reto más difícil, si no utópico, de la teoría romántica. Hacer del entusiasmo un contenido sobriamente inteligible, y de la reflexión una forma entusiásticamente experimentable. No es otra la tarea infinita de una crítica que aspire a ser creadora.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Eds. Gretel Adorno & Rolf Tiedemann. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1973.
- ADORNO, Theodor W. *Notas sobre literatura*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003.
- ADORNO, Theodor W. *Ästhetik (1958/59)*. Ed. Eberhard Ortland. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2009.
- BEISER, Frederick. *The Romantic Imperative. The Concept of Early German Romanticism*. Cambridge, Mass. y Londres: Harvard University Press, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán y El origen del 'Trauerspiel' alemán*. En *Obras*, L. I, vol. 1, 7-122 y 217-459. Eds. Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En *Obras*, L. I, vol. 2, 7-85. Eds. Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, 2008.
- BLANCHOT, Maurice. «La parole «sacrée» de Hölderlin». En *La part du feu*, 114-132. París: Gallimard, 1949.

- BLANCHOT, Maurice. «Qu'en est-il de la critique?». En *Lautréaumont et Sade*, 9-14. París: Minuit, 1963.
- BLANCHOT, Maurice. *Thomas l'Obscur [Nouvelle version, 1950]*. París: Gallimard (L'Imaginaire), 1992.
- BLUMENBERG, Hans. *Paradigmas para una metaforología*. Trad. Jorge Pérez de Tudela. Madrid: Minima Trotta, 2003.
- BÖSCHENSTEIN, Bernhard. «Les études sur Hölderlin de Peter Szondi». En Mayotte Bollack (ed.), *L'acte critique. Un colloque sur l'oeuvre de Peter Szondi*, 193-211. Lille: Presses Univ. de Lille / Maison des Sciences de l'Homme, 1985.
- BOHRER, Karl Heinz. *Die Kritik der Romantik*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1989.
- BOWIE, Andrew. *From Romanticism to Critical Theory. The Philosophy of German Literary Theory*. Londres y Nueva York: Routledge, 1997.
- BUCHWALTER, Andrew. «Hegel, Marx, and the Concept of Immanent Critique». *Journal of the History of Philosophy* 29, 2 (1991): 253-279.
- BÜRGER, Peter. *Crítica de la estética idealista*. Trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Visor, 1996.
- COOPER, Ian. «Hölderlin's 'Hälfte des Lebens' and the Fate of Reflection». *Publications of the English Goethe Society* 9, 13 (2022): 176-192.
- CUESTA ABAD, José Manuel. *La transparencia informe. Filosofía y literatura de Schiller a Nietzsche*. Madrid: Abada, 2010.
- DE BOER, Karin. «Hegel's Conception of Immanent Critique: Its Sources, Extent and Limit». En Ruth Sonderegger (ed.), *Conceptions of Critique in Modern and Contemporary Philosophy*, 83-100. Londres: Palgrave, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Spinoza y el problema de la expresión*. Trad. Horst Vogel. Barcelona: Muchnik Editores, 1996.
- DE MAN, Paul. *Romanticism and Contemporary Criticism. The Gauss Seminar and Other Papers*. Eds. E. S. Burt, Kevin Newmark & Andrzej Warminski. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- DE MAN, Paul. «The Concept of Irony». En *Aesthetic Ideology*, 163-184. Ed. Andrzej Warminski. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- ECKHART DE HOCHHEIM (Meister). *Traktate*. Ed. Josef Quint. Stuttgart: Kohlhammer, 1963.
- FRANK, Manfred. *Unendliche Annäherung. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1998.
- FRANK, Manfred. «Philosophie als «unendliche Annäherung». Überlegungen im Ausgang von der frühromantischen «Konstellation»». En *Auswege aus dem Deutschen Idealismus*, 67-87. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2007.
- FINLAYSON, James Gordon. «Hegel, Adorno and the Origins of Immanent Criticism». *British Journal for the History of Philosophy* 22, 6 (2014): 1142-1166.
- GASCHÉ, Rodolphe. *The Tain of the Mirror. Derrida and the Philosophy of Reflection*. Cambridge, Mass. y Londres: Harvard University Press, 1997.

- GENETTE, Gérard. «Peut-on parler d'une critique immanente?». *Poétique* 126 (2001): 131-150.
- HAMACHER, Werner. «Parusie, Mauern. Mittelbarkeit und Zeitlichkeit, später Hölderlin». *Hölderlin-Jahrbuch* 34 (2004/2005): 93-142.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del Espíritu*. Trad. Wenceslao Roces. México: F.C.E., 1966.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Diferencia entre los sistemas de filosofía de Fichte y Schelling*. Trad. M.^a del Carmen Paredes Martín. Madrid: Tecnos, 1990.
- HEIDEGGER, Martin. *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung. Gesamtausgabe*, vol. 4. Fráncfort del Meno: Vittorio Klostermann, 1981.
- HEIDEGGER, Martin. *Unterwegs zur Sprache*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2007.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Sämtliche Werke und Briefe*, 3 vols. Ed. Michael Knaupp. München: Carl Hanser Verlag, 2019.
- JAKOB, Michael. «*Schwanengefahr*». *Das lyrische Ich im Zeichen des Schwanns*. München & Viena: Carl Hanser Verlag, 2000.
- KOSELLECK, Reinhart. *Crítica y crisis. Un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués*. Ed. Julio A. Pardos. Trad. Jorge Pérez de Tudela y Rafael de la Vega. Madrid: Trotta-UAM, 2007.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe, y Jean-Luc NANCY. *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. París: Seuil, 1978.
- LEVENTHAL, Robert S. «Transcendental or Material Oscillation? An Alternative Reading of Friedrich Schlegel's Alternating Principle (*Wechselerweis*)». *Athenäum [Jahrbuch der Friedrich Schlegel Gesellschaft]* 17 (2007): 93-134.
- LITTERST, Tobias. *Das Problem der dialektischen Versenkung in die Sache: zur Beziehung von Subjekt und Objekt in der Philosophie Theodor W. Adornos*. Berlín: Metzler, 2023.
- MARQUARD, Reiner. ««Ich will mich in dir versenken» – Die Lehre von der *Unio mystica* in der *Matthäus-Passion* von Johann Sebastian Bach». *Bach-Jahrbuch* 104 (2018): 155-169.
- MARX, Karl. «Brief an Arnold Ruge (IX-1843)». En Marx K. & Engels Friedrich, *Werke*, vol. I, 343-346. Berlín: Dietz Verlag, 1974.
- MENNINGHAUS, Winfried. «Walter Benjamin's Exposition of the Romantic Theory of Reflection». En Beatrice Hanssen y Andrew Benjamin (eds.), *Walter Benjamin and Romanticism*, 19-50. Londres-Nueva York: Continuum, 2002.
- MENNINGHAUS, Winfried. *Hälfte des Lebens. Versuch über Hölderlins Poetik*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2005.
- NOVALIS [Friedrich von Hardenberg]. *Briefe und Werke*, vol. III. *Die Fragmente*. Berlín: Verlag Lambert Schneider, 1943.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Charakteristiken und Kritiken. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. II. Eds. Ernst Behler, Jean-Jacques Anstett & Hans Eichner. München-Paderborn-Viena: Ferdinand Schöningh, 1967 [1.^a 1958].
- SCHLEGEL, Friedrich. *Literarische Notizen 1797-1801*. Ed. Hans Eichner. Fráncfort del Meno-Viena-Berlín: Ullstein Materialien, 1980.

- SCHÖNFELD, Andreas. *Meister Eckhart. Geistliche Übungen*. Mainz: Matthias-Grünwald-Verlag, 2003.
- SLOTERDIJK, Peter. *Crítica de la razón cínica*. Trad. Miguel Ángel Vega. Madrid: Siruela, 2003.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación I / II. Complementos*. Trad. Pilar López de Santa María. Madrid: Trotta, 2003 y 2004.
- SOLGER, Karl Wilhelm Ferdinand. *Vorlesungen über Ästhetik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.
- STAHL, Titus. *Immanente Kritik. Elemente einer Theorie sozialer Praktiken*. Fráncfort del Meno: Campus Verlag, 2013.
- SZONDI, Peter. *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1970. [*Estudios sobre Hölderlin*. Trad. Juan Luis Vermal. Barcelona: Destino, 1992].
- SZONDI, Peter. *Das lyrische Drama des Fin de siècle*. Studienausgabe der Vorlesungen, vol. 4. Ed. Henriette Beese. Fráncfort del Meno: Suhrkamp (Taschenbuch), 1975.
- SZONDI, Peter. *Schriften II* [Satz und Gegensatz – Lektüren und Lektionen – Celan Studien]. Ed. Jean Bollack con Henriette Beese *et al.* Fráncfort del Meno: Suhrkamp (Taschenbuch), 1996.