

Lectura y discontinuidad

A propósito de *La justa medida de una distancia* de Diego Fernández H.

Matías Bascuñán¹

§ 1 – *La justa medida de una distancia. Benjamin y el romanticismo de Jena*, de Diego Fernández, no es sólo un estudio minucioso, erudito y elegantemente expuesto en torno a la relación ambigua, compleja, a la vez afirmativa y polémica, aunque fundamental y de largo aliento, que Walter Benjamin entabló con las fuentes a partir de las que elaboró y posteriormente transformó un asunto medular de su pensamiento, a saber: su concepto y su práctica de “crítica”. Estas fuentes contemplan, fundamentalmente, textos de pensadores del así llamado romanticismo alemán, en particular de Friedrich Schlegel y Novalis, así como también de escritores de la talla de Goethe y Hölderlin y de filósofos como Kant y Fichte. Entonces, el libro de Diego Fernández no es *simplemente* una contribución indudable a los estudios sobre la obra de Benjamin, particularmente en castellano; quiero decir, y para ponerlo escuetamente, este libro no es simplemente una pieza escolar. Su impronta académica, excelentemente lograda, por lo demás, no lo agota. Se abre paso a través de las páginas de este libro, sigilosa pero resueltamente, algo más: cierta violencia que insiste en rebasar los márgenes institucionales (el poder) de la codificación “técnico-académica” de la escritura. Me parece, en otras palabras, que el libro de Diego Fernández es también y, sobre todo, un gesto (subrayo) *de lectura*.

Quisiera proponer, entonces, la siguiente distinción como telón de fondo de mi comentario: escritura académica o texto escolar, por un lado, y *lectura* o escritura como inscripción de la experiencia de leer, por otro. Esta distinción no es nueva, por cierto, y a pesar de escenificar una discordia que, como bien sabemos, tiene el poder de precipitar militancias de lado y lado, sus polos pueden, en algunas ocasiones infrecuentes pero felices, como es el caso de *La justa medida de una distancia*, colaborar, promoverse o intensificarse mutuamente.

¹ Este texto fue leído por su autor durante la presentación del libro *La justa medida de una distancia. Benjamin y el romanticismo de Jena* de Diego Fernández, en la terraza de la Biblioteca Nicanor Parra de la Universidad Diego Portales, el día jueves 3 de marzo del 2022.

Como nos recuerda Fernández en la estela de Philippe Lacoue-Labarthe, la tensión entre estas dos formas de escritura, la académica y la que la excede, incide en la confección misma de la tesis doctoral de Benjamin de 1919 sobre el concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán, fuente cardinal de *La justa medida de una distancia*. En una carta del mismo año dirigida a su amigo Ernst Schoen, Benjamin escribe lo siguiente:

Hace pocos días concluí el borrador de mi disertación. Se ha transformado en lo que tenía que ser: en una mera alusión acerca de la verdadera naturaleza del romanticismo, la cual resulta totalmente desconocida en teoría literaria. Sin embargo, dicha naturaleza aparece referida sólo de soslayo, pues no me fue posible abordar el núcleo del romanticismo, su mesianismo [...] sin haberme privado de las posibilidades de alcanzar el anhelado, complicado y convencional comportamiento académico que distingo del verdadero. (citado en Fernández 2021, 54-55)

Pues bien, a la luz de esta carta de Benjamin, quería plantear la susodicha tensión pues creo que resulta fértil para poner de relieve un aspecto que estimo central del libro de Diego Fernández. Se trata de otra tensión, esta vez entre el contenido y lo que podríamos llamar *el gesto* del libro, es decir, para ponerlo en términos “académicos”, entre sus dimensiones constativa y performativa, esto es, entre la epistemología y el funcionamiento del texto. El estuario en el que ambos confluyen es, justamente, la lectura. *La justa medida de una distancia* es, en efecto, un libro *sobre* lectura que, además, reclama para sí el estatuto de “lectura”. O sea, Diego Fernández nos ofrece una lectura sobre la lectura, lo que levanta inmediatamente, como polvo en un camino seco, una serie de preguntas debido a la estructura en bucle de su texto. Por ejemplo, ¿en qué medida lo que Diego Fernández entiende por *su* lectura, es decir, en qué medida la lectura que *él* lleva a cabo, se aviene, o no, con la noción de lectura que su libro investiga? Es decir, ¿qué relación hay entre la lectura investigada por Diego con su propia forma de leer? Como ven, nos enfrentamos al complicado asunto de cómo abordar un libro cuyo tema es, asimismo, una de sus funciones. Si suspendemos la cuestión del contenido por un momento, se me podría objetar que esto es baladí, que toda investigación implica de suyo el ejercicio de leer. Pero entonces se impone, inevitablemente, si hemos de despejar el asunto, la pregunta que una vez se hiciera Heidegger: *Was heißt lesen?* ¿Qué significa leer? Si bien es evidente que resulta imposible detenerse en una respuesta exhaustiva a esta pregunta aquí, ello no es excusa para dejar de

avanzar algunas aclaraciones al respecto, partiendo por el hecho de que la noción de lectura que propondré en lo sucesivo se sacude del motivo central de la versión que Heidegger da de la misma: *die Sammlung*, la congregación (tan cerca de ese otro sentido que admite el verbo *lesen*: recolectar, reunir, agrupar, *sammeln*) que define y le da su *telos* a la lectura “auténtica” (*das eigentliche Lesen*). En el caso de *La justa medida de una distancia*, la lectura, tanto en su índole temática como operativa, no puede ser entendida meramente como habilidad o instrumento, pues adquiere, según veremos, sentidos mucho más *fuertes* en su desarrollo. O más bien *débiles*, ya que, al igual que la tesis doctoral de Benjamin, atañen al despliegue de la historicidad de los textos leídos a partir de su índice esotérico, es decir, atañen a lo que Diego entiende por “distancia” en su libro y que Benjamin llama, en la carta que venimos de citar, núcleo mesiánico del romanticismo. Entonces, la lectura de la que habla pero, sobre todo, la lectura que practica Diego Fernández en su libro no es fuerte sino *débil*, justamente porque afirma la historicidad de lo leído; historicidad que, en cuanto tal, sólo despunta *fugazmente*, bajo el peligroso signo de su pérdida inminente, allí donde la legibilidad de un texto “amenaza desaparecer con cada presente que no se reconozca en ella” (Benjamin 2000, 50). Queda por ver si acaso el gesto de lectura de Diego Fernández es una simple iteración de la lectura expuesta en su libro o si, por el contrario, se diferencia, en algún sentido, de ella.

§ 2 – ¿Cuál es, pues, la tarea de *La justa medida de una distancia*? A partir de materiales generalmente pasados por alto en la avalancha de publicaciones sobre Benjamin, en particular su tesis doctoral, el libro de Fernández explora en tres capítulos la centralidad que reviste el carácter formal e inmanente de la crítica de arte romántica para el joven investigador berlinés en su afán por desarrollar un nuevo concepto de crítica. El horizonte de la tesis doctoral, como veíamos hace un momento, es el núcleo mesiánico del romanticismo, cuyas implicaciones fundamentales para su propio concepto de crítica Benjamin alcanza a plantear, dado el formato académico de su estudio, sólo de soslayo, dejando en claro, sin embargo, que las mismas consuman su desarrollo, no en la reflexión romántica, sino que en el concepto de discreción o sobriedad (*Nüchternheit*) de Hölderlin. Por su parte, la noción de “distancia” que figura en el título del libro concentra los elementos centrales de la noción benjamiana de crítica investigada por Diego Fernández. El

término *distancia* designa aquí, a la luz de las páginas inaugurales del formidable ensayo de Benjamin sobre las *Afinidades electivas* de Goethe, el desarrollo de la historicidad inherente a las obras fruto de sus recepciones críticas: “La historia de las obras —escribe Benjamin— prepara su crítica y por eso la distancia histórica incrementa su fuerza [*vermehet deren Gewalt*]” (citado en Fernández 2021, 29). Es preciso subrayar que la noción de crítica que se juega en todos los niveles del libro es estructuralmente *inmanente*, pues no consiste en la imposición de categorías externas (cualquiera sea su índole) a la obra criticada, sino en disolver la relación epistemológica entre sujeto y objeto para estimular, en cambio, el despliegue de las tendencias formales e inmanentes de la obra mediante lo que Benjamin llama “presentación” (*Darstellung*). En este sentido, la *distancia* también marca una disposición de aquel o aquella que “conjura” (la expresión es de Fernández) la crítica en la obra criticada. La crítica es un momento *del* texto, de la *vida* del texto, no del crítico ni de la crítica, quienes deben entonces retirarse, *tomar distancia* o bien *reconocer la distancia* en la que subsiste la obra, por así decir, para dejar que venga la lectura. Desde el punto de vista de la crítica inmanente, imponerle un marco hermenéutico a la obra desde fuera es, para citar un pasaje de Schlegel, “como si un niño quisiera coger la luna y las estrellas con la mano y meterlas en su cajita” (citado en Benjamin 2007, 98).

Sin embargo, *nada* de esto ocurre, como he venido insistiendo, y como declara el mismo Fernández, *sin* violencia:

Como tendremos ocasión de ver, el desplazamiento —la “*Distanz*”— que el romanticismo de Jena ha abierto respecto de sí mismo encuentra su lugar precisamente en la historicidad que una obra de arte despliega, ajena a toda voluntad humana, a toda intencionalidad: una *forma* inmanente de historicidad que no se corresponde con ninguna *forma* (humana, subjetiva) de inscripción, de apropiación, de identificación o de conservación. “Vida” es justamente el término con el que, ya en el ensayo de 1915 sobre Hölderlin, Benjamin expresaba esta historicidad peculiar de las obras, porque hay que entender que esa vida es siempre ya de la obra (nunca la del autor, nunca la del crítico o lector), lo que a su vez debe ser considerado —como agregará más tarde (1923)— con un “rigor totalmente exento de metáforas”. Se trata de una cierta historicidad que anida en las obras de arte, siguiendo un curso que, entonces, se sustrae —acaso que resiste— toda pretensión (humana) de inscripción (histórica, epistémica, estética) [estas son, entonces,

las dos dimensiones de la distancia de la obra: la de su historicidad y la de su sustracción, MB]; y, a su vez, puesto que no hay sustracción o resistencia que no implique el concurso de un cierto poder o violencia (el término de Benjamin es inequívoco: *Gewalt*), se trata de entender que esa fuerza/violencia se desencadena en el despliegue mismo de la obra, que es su propia historia, y a la cual un crítico digno de ese nombre —es decir, un crítico *verdadero*— apenas tendría que ser capaz de conjurar [aquí está la conjuración que mencionaba más arriba, MB], incluso si ello lo pone al límite de toda posibilidad. (Fernández 2021, 29-30)

Además de indicar el lugar central que ocupa la violencia en la noción de crítica avanzada por Fernández (y en el estatuto de la *distancia* que se sigue de ella), este pasaje también asimila al crítico² con el lector: “... esa vida es siempre ya de la obra (nunca la del autor, nunca la *del crítico o lector*)...”. Esta asimilación no es irrelevante. En efecto, ya se encontraba planteada en la introducción del libro. Allí, Fernández enfatiza que la reformulación de la tarea crítica del pensamiento por parte de Benjamin surge de una atención sostenida por parte de éste a la *legibilidad* como condición de actualización transformadora de los materiales criticados. En la introducción, por ejemplo, leemos que la inclinación de Benjamin

Hacia lo fragmentario y lo decadente está en juego en una subrepticia reformulación del trabajo de la filosofía y de la crítica de arte que podría definirse como una exhumación de restos. Esta reformulación —continúa Fernández—, en rigor, de la *filosofía crítica* (de la filosofía *als Kritik*) es, no obstante, lo que permite hacer aparecer *nuevas formas de legibilidad para la historia*: abrirla, en una palabra, a lo otro incalculable e inanticipable [...] Lo que esta reformulación filosófica aún en ciernes anuncia es precisamente que lo roto, lo decadente y lo fragmentario, puede reclamar una actualidad radical al disponerse dentro de constelaciones específicas, y hacer aparecer una temporalidad rebelde frente a la forma lineal y acumulativa del tiempo del progreso. (14-15)

Por lo tanto, Fernández definirá el gesto crítico de Benjamin como una “operación de lectura” que permite que “lo viejo, lo feo y lo olvidado, se cobre una intempestiva reanimación en el

² Crítico al que, si se trata de Diego Fernández y por razones que ya veremos, no me apresuraría a tildar de “verdadero”.

corazón del presente, desarticulándolo, distorsionándolo, abriéndolo a un porvenir no contenido en las formas dominantes de lo que entendemos por «presente»” (15).

Estos pasajes, preciosos, evidencian que la noción de crítica estudiada por Diego Fernández es inseparable de la lectura. Criticar es, pues, leer, pero a condición de que no se entienda lo último como mera técnica o instrumento. Para Fernández, criticar es leer sólo si se concibe la lectura como la experiencia de un acontecimiento incalculable en y a partir del texto. Es decir, sólo si se entiende la lectura como una experiencia de exposición a la alteridad intempestiva, extemporánea, que desajusta (no sin violencia) el “presente” del texto en la apertura de elementos trancos, olvidados, casi desaparecidos del mismo, a un porvenir inusitado. En este sentido, *leer es el acaecimiento de una discontinuidad textual*. Fernández insiste aclaratoriamente al respecto en una nota al pie, también de la introducción, que ata los cabos que hemos dejado sueltos hasta aquí:

Utilizamos el concepto de lectura con énfasis performativo. Ello alude al hecho de que leer no es reproducir el sentido original de un texto, sino su modificación: no hay lectura sin alteración del “original” (bajo el supuesto de que exista tal cosa). Esta idea proviene de una fórmula carísima al Benjamin temprano (la de “vida del lenguaje”), pero que se conecta a su vez con una noción clave de su pensamiento de madurez (la noción de “legibilidad” (*Lesbarkeit*)). (17n9)

Hay elementos clave para dar con lo que está en juego en el libro de Fernández en esta nota aclaratoria. No se trata, pues, de una simple recapitulación filológica del pensamiento de Benjamin sino de la exposición de un gesto de lectura que, lejos de ser un asunto meramente temático, es, también, rasgo y función de *La justa medida de una distancia*.

§3 – En su tesis doctoral, Benjamin define la tarea de la crítica de arte romántica como “la exposición del núcleo prosaico que hay en toda obra” (Benjamin 2007, 107). Esta noción de crítica responde a una epistemología según la cual todo conocimiento que se obtenga de una cosa (de la obra de arte, por ejemplo) mediante la “observación” (de la cual la crítica es una determinación) en realidad responde a una intensificación (*Steigerung*) de las tendencias

reflexivas inmanentes a la cosa misma. O sea, todo conocimiento de una cosa es, según la epistemología romántica, un momento del autoconocimiento de dicha cosa. Al respecto, Werner Hamacher explica que “sólo hay objeto de conocimiento cuando éste está en el objeto de su autoconocimiento. Con esto se quiere decir, por un lado, que solamente es visto aquello que por su parte ve al que ve; por otro lado, se quiere decir con esto que sólo es visto lo que se ve a sí mismo”. A lo que agrega: “Por lo tanto, la realidad no forma un agregado de mónadas cerradas en sí que no pueden establecer una relación real entre ellas, sino que es realidad sólo en la medida en que cada uno de sus elementos se convierte en un medio de reflexión de otros elementos e incorpora su propio autoconocimiento o irradia su autoconocimiento sobre aquéllos” (Hamacher 2011, 40-41; 2009, 57-58). La crítica no responde, entonces, a una relación epistemológica (o estética) de cuño trascendental que define a la obra de arte como un “objeto” *para* un “sujeto”. Antes que de los extremos de lo que se trata en la crítica romántica es *del medio*. Benjamin describe la susodicha intensificación de la obra en la crítica, por ende, como un proceso de disolución o deformación de la forma singular de la obra en el medio absoluto de la reflexión que es la idea del arte. A la luz de estos elementos, la crítica es definida como *inmanente*: más que suplemento de la obra de arte ella es un momento de su propio autoconocimiento en el medio de la reflexión. La crítica es, pues, parte integrante del arte en cuanto momento de la consumación artística de la obra en la idea del arte: “la tarea de la crítica — sostiene Benjamin — es la consumación de la obra” (106).

Benjamin enfatiza una determinación crucial de la crítica de arte de los románticos que se vuelve relevante aquí, a saber: que ella se entiende y se despliega como lectura. Primeramente, a este respecto, es preciso señalar que, por arte, Schlegel entendía principalmente poesía y, por obra de arte, el poema. Enseguida, que los románticos le asignaron una centralidad indiscutible al ejercicio de la recensión literaria como ejemplo paradigmático de la crítica. El *Wilhelm Meister* de Goethe, uno de los tres eventos fundamentales de la modernidad a ojos de Schlegel, además de la filosofía de Fichte y la Revolución Francesa, es la cúspide del autoconocimiento artístico al ser un texto cuya prosa ya contendría su propia crítica (Benjamin 2007, 67). Por lo tanto, brinda

la ocasión (asida por Schlegel, en efecto³) para el ejemplo más elevado de la recensión romántica, en la que comparecería lo que Novalis llamó “verdadero lector [*wahre Leser*]” (citado en Benjamin 2007, 69). El verdadero lector se revela allí donde el crítico no hace más que “descubrir la secreta disposición de la obra misma, ejecutar sus encubiertas intenciones” (70), esto es, donde la lectura debe sobrepasar la forma singular de la obra para consumarla en el absoluto de la reflexión artística a partir de sus propios gérmenes reflexivos. Ahora bien, por lo que hemos visto, una lectura de esta índole debe ser ella misma un momento intensificado de la reflexión poética de la obra —“El verdadero lector [leemos en un pasaje de Novalis transcrito por Benjamin] debe ser el autor ampliado” (2007, 69)— pues no es el crítico el que reseña sino, por así decirlo, el arte mismo. Para los románticos, entonces, sólo habría lectura allí donde la interpretación se orienta a la manifestación de la forma absoluta del arte. Esto es, allí donde la lectura favorece la fulguración, en el texto, de su idea unificadora.

¿Es este el tipo de lectura que enfatiza Diego Fernández en su libro? ¿Es ésta la lectura que practica? ¿Es el resplandor sobrio y prosaico de la idea de arte la alteridad que se indica en las primeras páginas de *La justa medida de una distancia*? Me parece que no. Y me parece que la razón por la cual la lectura que nos plantea Fernández al comienzo de su libro no es la que vengo de reconstruir, ni él por ende el “lector verdadero” de Novalis, es que aquélla responde a una doble influencia, que se extiende allende la versión benjaminiana de crítica romántica. En primer lugar, la de la deconstrucción. Aquí podríamos detenernos en alusiones a Derrida, Hamacher, de Man, Nancy y Lacoue-Labarthe, como también a Adorno y Blanchot, para comenzar a rastrear desde dónde viene la insistencia de Fernández en una lectura que, sin eliminar su referencia al absoluto, afirma en primer y último lugar la “primacía” de la alteridad, de lo caduco, de lo singular y de lo fragmentario, temas que, a mi entender, no aparecen con demasiada intensidad en la tesis doctoral de Benjamin. La segunda influencia viene del mismo Benjamin. En particular de la noción de *legibilidad* que, según señala Fernández, resulta carísima para el Benjamin tardío y que habría que ir a buscar, entre otros lugares, pero, en primer lugar, al famoso texto “Sobre el

³ La recensión de Fr. Schlegel aparece publicada en 1798 en el volumen 1, n° 2, del *Athenäum*, bajo el título “Sobre el *Meister* de Goethe [*Über Goethes Meister*]”. Para una versión castellana de la reseña, véase (Sánchez Meca 2007).

concepto de historia”, que es uno de los lugares en los que Benjamin hace manifiesto el lazo entre historicidad y legibilidad al negociar políticamente su concepto de lectura.

Del mismo modo, podríamos considerar aquí la crítica del propio Benjamin a los románticos en su tesis, donde se deja leer un declarado escepticismo respecto a la asimilación romántica de la obra profana o singular al absoluto: “Pese a todas las plasmaciones conceptuales, en el marco de las teorías románticas nunca se puede llegar a la plena claridad en la distinción entre la forma profana y la forma simbólica, y entre la forma simbólica y la crítica. Sólo al precio de tan borrosas delimitaciones pueden todos los conceptos de la teoría de arte encontrarse incluidos, como en último término ambicionaban los románticos, en ámbito del absoluto” (96). Este escepticismo encuentra un desarrollo posible en el análisis que Benjamin lleva a cabo de la ironía formal en el romanticismo (2007, 83-86). Para decirlo brevemente: a diferencia de la crítica, que somete completamente la obra a la unidad formal del absoluto romántico, la ironía formal enlaza la obra con la idea del arte en una operación violenta — Benjamin asocia la ironía con la “destrucción” (*Zerstörung*) y la “demolición” (o, como traduce Paul de Man, “deconstrucción”) (*Abbruch*)— pero conservando, a pesar de todo, su forma singular. Aunque esto demandaría un análisis más detallado, es posible leer aquí una figura romántica cuya violencia pone sin embargo en peligro la teleología de su propia epistemología. En particular, la violencia irónica amenaza con interrumpir la coherencia interna del absoluto romántico (caracterizada por Benjamin, con recurso a Hölderlin, como una conexión infinita y sistemática al interior del medio de la reflexión (2007, 29)) al tiempo que conserva la forma singular de la obra. Es decir, la ironía formal abre la chance de una supervivencia de la obra singular allende su lazo (en una transgresión, un éxtasis, por tanto) con la reflexión absoluta en la idea del arte, expandiendo hiperbólicamente su movimiento hacia una cesura de la totalidad que se abre al porvenir ignoto. Al igual que un alud que destroza el dique que le sale al paso, la violencia de la ironía formal contendría el germen de un modelo de lectura capaz de romper, demoler, deconstruir (*Abbruch*), la epistemología romántica y el modelo de lectura (la crítica de arte) que se deriva de ella. Tal modelo (el irónico) estaría mucho más próximo al que se menciona en las páginas inaugurales de *La justa medida de una distancia* que el romántico.

§ 4 – Desde luego, Benjamin no extrae estas consecuencias de la ironización de la forma en su tesis doctoral. Pero si la ironía tiene el poder de interrumpir la coherencia interna de un sistema, el relato del propio Benjamin tampoco está a resguardo de su violencia. Y ésta sí es una conclusión que *La justa medida de una distancia* nos invita a pensar. En efecto, justamente mientras comenta la figura de la ironía, Fernández apunta un pasaje que un lector desatendido podría considerar un escamoteo, pero que a mí me parece un acierto rotundo. Fernández escribe que, mirada desde la destrucción irónica, la crítica inmanente “implica que ese momento destructivo sólo pueda provenir [...] desde una suerte de alteridad que toda obra de arte verdadera —es decir criticable— aloje en su interior/exterior” (2021,102). Me atrevería a decir que esta frase contiene uno de los “núcleos secretos” de *La justa medida de una distancia*. No es otro el que he intentado hacer germinar en estas páginas, a sabiendas de que hay algo en todo secreto que debe permanecer inaccesible si es que el secreto ha de seguir reclamando su nombre.

Para concluir, entonces, una última sugerencia. *La justa medida de una distancia* clama, *en cuanto* gesto de lectura, en la dirección de otra distancia, una que, recordando el ensayo de Derrida sobre Édmond Jabes, podríamos llamar *generosa*⁴ (1967, 108). Tal distancia explotaría un potencial de la escritura fragmentaria de Schlegel reconocido por Blanchot al posibilitar “nuevas relaciones que se exceptúan de la unidad tal y como exceden lo congregado” (1969, 527). En este movimiento de exceptuación y de exceso, que también es propio de la lectura, la lengua (y tratándose de Benjamin, la lengua es siempre un *medio*) se resiste a devenir una consigo misma. El medio lingüístico de la lectura no se comporta como el medio reflexivo de la epistemología romántica. En la lectura, la lengua se revela como un medio que sólo se constituye exceptuándose de sí y excediéndose a sí mismo hacia algo otro: hacia otra lengua e incluso hacia la pausa silenciosa de algo otro *que* la lengua. En virtud de esta distancia, la lectura (medio de auto-alteración e inadecuación a sí de la lengua) resiste el apocalipsis del *eidos* como unificación formal de la corporalidad fragmentada de la letra por el espíritu de su sentido. Ella no se somete al *telos* hermenéutico de la crítica romántica, no favorece la epifanía de ninguna idea ni de ningún símbolo; antes bien, responde al movimiento de una semiosis (*Art des Meinens*) desconcertante, que escinde de cualquier forma absoluta lo que de Man llamó, en una fórmula

⁴ Agradezco a Thomas Clément Mercier por sugerirme esta referencia.

que no puede dejar de evocar los énfasis de Diego Fernández, “la prosaica materialidad de la letra” (1997, 90).

Bibliografía

- Benjamin, Walter. 2000. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Traducido por Pablo Oyarzún. Santiago de Chile: LOM.
- — —. 2007. *Obras*. Editado por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz. Vol. I, 1. Madrid: Abada.
- Blanchot, Maurice. 1969. *L’entretien infini*. París: Gallimard.
- Derrida, Jacques. 1967. *L’écriture et la différence*. Paris: Editions du Seuil.
- Fernández, Diego. 2021. *La justa medida de una distancia. Benjamin y el romanticismo de Jena*. Santiago de Chile: Orjikh Editores.
- Hamacher, Werner. 2009. *Für — die Philologie*. Basel: Urs Engeler Verlag (roughbooks 004).
- — —. 2011. “Para — la filología”. En *95 tesis sobre la filología / Para — la filología*, traducido por Laura S. Carugati. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Sánchez Meca, Diego. 2007. “Un texto de Friedrich Schlegel sobre el Wilhelm Meister de Goethe”. *Volubilis* 14: 10–30.