



**LECTURA Y DISCONTINUIDAD:
UN ENSAYO CRÍTICO SOBRE *LA
JUSTA MEDIDA DE UNA DISTANCIA.
BENJAMIN Y EL ROMANTICISMO DE
JENA* DE DIEGO FERNÁNDEZ¹**

READING AND DISCONTINUITY: A CRITICAL ESSAY ON DIEGO
FERNÁNDEZ'S *LA JUSTA MEDIDA DE UNA DISTANCIA. BENJAMIN Y EL
ROMANTICISMO DE JENA*

Matías Bascuñán.²

Universidad de Chile

Recibido: 16.03.2022– Aceptado: 06.06.2022

... *Y he aquí que oigo una voz de la casa vecina acompañada de canto, como de
un niño o niña, no lo sé, que decía y sin parar repetía:
– Toma, lee; toma, lee [tolle lege, tolle lege].
Y al momento, mudando mi semblante, con gran concentración comencé a pensar...*

—Agustín de Hipona³

*Et la lecture y ajoute encore une autre voix, une voix encore plus singulière,
une voix plus étrange encore qu'un chant, une voix maintenant l'âme dans l'absence
complète de résonance. Le lecteur est comme un animal qui se tient sur le bord d'un
lac plus ancien que celui de la voix humaine.*

—Pascal Quignard

¹ Fernández, Diego. 2021. *La justa medida de una distancia. Benjamín y el romanticismo de Jena*. Santiago de Chile: Orjikh Editores, 174p. El presente texto es parte del proyecto FONDECYT de postdoctorado N° 3210444. Una versión preliminar del mismo fue leída en la presentación del libro de Diego Fernández, realizada el día 3 de marzo de 2022 en la Biblioteca Nicanor Parra de la Universidad Diego Portales. Vaya mi agradecimiento tanto a los revisores anónimos como a las editoras y editores de *Síntesis. Revista de Filosofía* por sus comentarios y sugerencias.

² bascunan_matias@yahoo.es

³ Sigo la traducción de Alfredo Encuentra Ortega en Agustín. 2010. *Confesiones*. Madrid: Gredos [VIII, xii, 29].

L'illisible n'est pas le contraire du lisible, c'est l'arête qui lui donne aussi la chance ou la force de repartir. 'The impossibility of reading should not be taken too lightly.' (Paul de Man.) *Que l'illisible donne à lire, cela n'est pas une formule de compromis. L'illisibilité n'en est pas moins radicale et irréductible pour autant : absolue, vous me lisez bien.*

—Jacques Derrida

Die Sprache der Lektüre ist deshalb eine andere Sprache, vielleicht etwas anderes als Sprache...

—Werner Hamacher

1. INTRODUCCIÓN

La justa medida de una distancia. Benjamin y el romanticismo de Jena, de Diego Fernández, no es solo un estudio minucioso, erudito y elegantemente expuesto sobre la relación a la vez polémica y afirmativa, aunque fundamental y de largo aliento, que Walter Benjamin sostuvo con las fuentes a partir de las cuales elaboró, y posteriormente transformó, un asunto medular de su pensamiento, a saber: su concepto y su práctica de “crítica”.⁴ El libro de Diego Fernández no es simplemente una contribución indudable a los estudios sobre la obra de Benjamin en castellano. Su impronta académica, excelentemente lograda, no lo agota. Se abre paso a través de las páginas de este libro, sigilosa pero resueltamente, como un lobo por el bosque, algo más: cierta violencia que insiste en rebasar los márgenes de la codificación académica de la escritura. En otras palabras, el libro de Diego Fernández es también, y sobre todo, un gesto (subrayo) de *lectura*.

Considérese la siguiente distinción: escritura académica, por un lado, y lectura o inscripción de la experiencia de leer, por otro. Esta distinción dista de ser nueva, y a pesar de escenificar una consabida discordia que precipita militancias enfrentadas, sus polos pueden, en algunas ocasiones infrecuentes pero felices, como es el caso de *La justa medida de una distancia*, colaborar, promoverse e intensificarse mutuamente. Con esta distinción no quiero (no en esta ocasión al menos) tomar posición al respecto. No pretendo avanzar, por lo tanto, la crítica de un polo en nombre del otro. Escribir académicamente conlleva vicios y virtudes. Hacerlo bien no es fácil y, a la sazón, sus abusos circulan en proporciones tan ingentes que su explicitación se vuelve irrelevante. Pero también es cierto,

⁴ En lo esencial, estas fuentes contemplan textos provenientes del así llamado círculo de Jena —grupo creador del romanticismo alemán “temprano” (*Jenaer Frühromantik*)—, en particular de Friedrich Schlegel y Novalis, como también de escritores de la talla de Goethe y Hölderlin, y de filósofos como Kant y Fichte.

por otra parte, que un estudio especializado, que es de lo que aquí se trata, bien puede extraviarse en la exageración, el mal gusto y la confusión, si se entrega sin negociación alguna a las ínfulas entusiastas de una genialidad emancipada de toda sobriedad en nombre de una resistencia mal digerida contra la prosa académica.

Cualquiera sea el caso, la tensión recién propuesta parece imponérsela el mismo Benjamin. Como nos recuerda Fernández en la estela de Philippe Lacoue-Labarthe, la tensión entre estas dos formas de escritura, la académica y esa otra, que la excede, incide en la confección de la tesis doctoral de Benjamin de 1919, publicada como libro en 1920 bajo el título *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán (Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik)*. En una carta del mismo año dirigida a su amigo Ernst Schoen, Benjamin escribe lo siguiente (sigo la traducción de Fernández):

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 solo 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)

Esta carta de Benjamin nos permite poner de relieve un aspecto central del libro de Diego Fernández. Del mismo modo en que el comportamiento “verdadero” del que habla Benjamin implica un exceso respecto al comportamiento “académico” de su tesis, el libro de Fernández exhibe una tensión análoga entre sus dimensiones constativa y performativa. Este paralelo cobra sentido si se considera que, además de indicar una diferencia entre dos niveles epistemológicos inconmensurables, la distinción planteada por Benjamin supone, asimismo, una *Haltung* (una *actitud*, una *conducta* o un *comportamiento*), es decir, un modo de hacer las cosas —una manera de hacer funcionar la escritura y la lectura— que se sustrae a los protocolos universitarios de comunicación del conocimiento. Ahora bien, lejos de resolverse en el exceso de una dimensión sobre la otra, en *La justa medida de una distancia* la susodicha tensión también produce una determinación recíproca entre ambas dimensiones, lo que se sigue, en buena medida, de que la dimensión performativa no “aparece referida solo de soslayo” en el libro de Fernández. El estuario en el que ambas dimensiones confluyen y se tensan es la lectura. *La justa medida de una distancia* es, en efecto, un libro *sobre* la lectura⁵ que reclama para sí el estatuto de lectura. O sea, Diego Fernández nos

⁵ “El presente libro busca reconstruir en sus pormenores la *lectura* que Benjamin hace de los principales pensadores del círculo del *Athenäum*” (Fernández 2021, 18).

ofrece una lectura sobre la lectura. Una vez revelada, la estructura en bucle del texto convoca una hueste de preguntas en torno suyo. 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? Dicho en otros términos, ¿qué relación hay entre la lectura investigada por Fernández con su propia forma de leer? Como ya se deja ver, nos enfrentamos al dilema de cómo abordar un libro cuyo tema o contenido es, asimismo, su función.

Suspendamos por un momento la cuestión del contenido. Se me podría objetar que el énfasis en la lectura como “función” textual es baladí, pues, de un modo u otro, todo informe de investigación implica, en cualquiera de sus formatos y con independencia de su tema, el ejercicio de leer. Sin embargo, una objeción de estas características, es decir, *correctiva*, parece presuponer demasiado y estar en posesión de un saber seguro y zanjado sobre lo que sea la lectura. Por consiguiente, sería posible desafiar la objeción si se le solicita al objetor una aclaración sobre su saber. Es probable que, frente a tal desafío, el objetor termine por desentenderse de la interpelación, alegando que esta implica una interrogante demasiado general, opaca o difícil como para ser respondida. Enseguida, nuestro objetor podría utilizar su propia caracterización de la interrogante como exoneración y, probablemente, también como pie para tildar a nuestra interpelación de elusión o aplazamiento de una confrontación directa con la objeción planteada. De no instalarse esta secuencia evasiva, se impondría, si se ha de despejar el asunto, la pregunta que una vez se hiciera Martin Heidegger, a saber, *was heißt Lesen?* (¿qué significa leer?). Si bien resulta imposible suministrar una respuesta exhaustiva a esta pregunta aquí, ello no es excusa para dejar de avanzar algunas aclaraciones al respecto. Por ejemplo, que la versión de la lectura que propondré en lo sucesivo a partir del libro de Fernández se distingue 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*), figura que define y orienta, como su *telos*, a la lectura “auténtica” (*das eigentliche Lesen*) (Heidegger 1983, 111). Esta distinción apunta al sentido *fuerte* que cobra la lectura en *La justa medida de una distancia*. O más bien *débil*, ya que, al igual que la tesis doctoral de Benjamin, atañe al despliegue de la historicidad de los textos leídos a partir de su *índice esotérico*: a eso que Benjamin relaciona, en la carta citada más arriba, con el núcleo mesiánico del romanticismo. La hipótesis que orienta este ensayo es, pues, la siguiente: la lectura de la que habla y que practica Diego Fernández en su libro no es exactamente congregante o unificadora, tampoco es fuerte sino *débil*, justamente porque afirma la historicidad de lo leído, que solo despunta *fugazmente*, bajo el peligroso signo de su pérdida inminente, allí donde la legibilidad (o, como veremos, el *clamor*) de

un texto “amenaza desaparecer con cada presente que no se reconozca en ella” (Benjamin 2000, 50).

2. DISTANCIA, CRÍTICA, LECTURA

¿Cuál es la tarea de *La justa medida de una distancia*? A partir de materiales generalmente ignorados en la avalancha de publicaciones sobre Benjamin, entre los que destaca la tesis doctoral de 1919, 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 proyecto intelectual del joven investigador berlinés. La noción de *distancia* que figura en el título del libro concentra los elementos cardinales del concepto de crítica investigado por Diego Fernández. En primer lugar, a la luz de las páginas inaugurales del ensayo de Benjamin sobre las *Afinidades electivas* de Goethe (1921-1922), el término designa la eclosión de una 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* [*historische Distanz*] incrementa su fuerza [*vermehet deren Gewalt*]” (citado en Fernández 2021, 29; el énfasis es mío). Como explica Fernández, este pasaje debe leerse considerando la necesidad del Benjamin de esos años (1915-1925) “de desarrollar un concepto de crítica de arte que prescindiera de toda idea de ‘causa exterior’ a la hora de entender o explicar la obra de arte” (2021, 23). Dicho concepto de crítica *inmanente* encuentra su elaboración fundamental en la tesis doctoral de 1919. Para Benjamin, la determinación romántica del concepto de crítica de arte es un acontecimiento histórico-conceptual de la mayor importancia. No solo marca la imposición definitiva de la expresión “crítico de arte” sobre la de “juez de arte” (2007a, 53), sino también, como lo sugiere el desplazamiento terminológico desde “juez” a “crítico”, que la crítica de arte debe distinguirse del juicio de gusto. Si bien es cierto que la herencia kantiana en el concepto de crítica de los románticos de Jena resulta inequívoca, Benjamin sostiene que estos desligan al concepto “de una actitud espiritual enjuiciadora” (2007a, 52). De este modo, “para los románticos la crítica es mucho menos el enjuiciamiento de una obra que el método de su consumación” (70). La crítica inmanente no consiste en la imposición de categorías externas (cualquiera sea su índole) por parte del crítico a la obra criticada. Antes bien, la crítica busca disolver la relación epistemológica entre sujeto y objeto para estimular el despliegue reflexivo (la intensificación [*Steigerung*], como enfatiza Fernández) de las tendencias formales e inmanentes de la obra. Los análisis de Benjamin apuntan al establecimiento de una autonomía de la obra de arte durante el romanticismo alemán temprano, pues el concepto de crítica romántico ya no hace depender a la obra de una instancia subjetiva para alcanzar su consumación artística. Ahora es la obra la que hace posible su propia crítica a partir de lo que Benjamin llama “criticabilidad” (2007a, 79).

La “criticabilidad” de la obra implica otro sentido de la distancia. En segundo lugar, por lo tanto, la noción de *distancia* marca la disposición que asume aquel o aquella que “conjura” (la expresión es de Fernández) la crítica *en* la obra criticada. Si la crítica inmanente depende de la criticabilidad de la obra y no de la facultad de juzgar del sujeto crítico, entonces criticar implica retirarse, *tomar distancia* de la obra. En lugar de determinar a la obra judicativamente, la crítica inmanente *abre la distancia* —la justa medida— en la que la obra subsiste y se consume en sus propios términos. Desde el punto de vista de la crítica inmanente, imponerle exteriormente un marco hermenéutico o jurídico a la obra es, para recordar un pasaje de Schlegel citado por Benjamin, “como si un niño quisiera coger la luna y las estrellas con la mano y meterlas en su cajita” (2007a, 98). En suma, la crítica inmanente no es una determinación facultativa sino un ejercicio de *distanciamiento* respecto a lo criticado, pues es solo tomando distancia que se estimula la germinación inmanente del contenido propio (la yema histórica) de la obra.

Sin embargo, nada de esto ocurre, como insistía hacia el comienzo y como declara el propio Fernández, sin algo de 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) [aquí están las dos dimensiones de la distancia de la obra: la de su historicidad y la de su sustracción a las facultades subjetivas, 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, incluso si ello lo pone al límite de toda posibilidad. (Fernández 2021, 29-30)

Además de señalar 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 crítico⁶ 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 enfatizaba que la reformulación de la tarea crítica del pensamiento por parte de Benjamin como "exhumación de restos" está íntimamente ligada a la habilitación de "nuevas formas de *legibilidad* para la historia" que rompen con la cronología de una temporalidad lineal y progresiva:

En esa peculiar inclinación suya hacia lo fragmentario y lo decadente —explica Fernández respecto a Benjamin— está en juego una subrepticia reformulación del trabajo de la filosofía y de la crítica de arte que podría definirse como una exhumación de restos. Esta reformulación, 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 [esta fórmula será nuestro hilo de Ariadna, MB] [...] 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 corazón del presente, desarticulándolo, distorsionándolo, abriéndolo a un porvenir no contenido en las formas dominantes de lo que entendemos por 'presente'" (15).

Estos pasajes evidencian que la noción de crítica estudiada por Diego Fernández es inseparable de la lectura. Criticar es leer, pero a condición de que no se entienda lo último como mera técnica o instrumento, ni tampoco como unificación final de un sentido oculto o disperso del texto. En otros términos, criticar es leer, pero solo si se concibe la lectura como la experiencia de un suceso irreductiblemente violento (porque incalculable e inanticipable) en y a partir del texto; es decir, solo si se entiende la lectura como el advenimiento intempestivo de una alteridad, cuya violencia desajusta el "presente" del texto en la reconsideración inusitada de elementos truncos, olvidados, quizá desaparecidos, del mismo. En este sentido, la lectura es el acaecimiento de una *discontinuidad*, pues, para que haya lectura, algo nuevo, un corte transformador, debe abrirse: una

⁶ Crítico al que, si se trata de Diego Fernández, y por razones que ya veremos, no habría que apresurarse a tildar de "verdadero".

nueva forma de legibilidad que rompa con los modos establecidos de recepción y representación cultural e históricamente instalados. Fernández ofrece una aclaración al respecto en una nota al pie, también de la introducción, que ata los cabos que han ido quedando 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 carísimas 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)

Si, como se lee en esta nota, Fernández entiende el concepto de lectura enfatizando su dimensión performativa, entonces resulta razonable conjeturar que, además de tema, la lectura sea también rasgo y función de *La justa medida de una distancia*.

3. REFLEXIÓN ROMÁNTICA Y EL LUGAR DEL VERDADERO LECTOR

Llegados a este punto, una glosa del argumento de la tesis doctoral de Benjamin puede resultar útil a fin de acotar más claramente el tipo de lectura al que nos enfrenta Diego Fernández en su libro.

La tesis de Benjamin investiga los presupuestos epistemológicos del concepto de crítica de arte del romanticismo temprano con especial énfasis en textos de Fr. Schlegel y Novalis. En primer lugar, su análisis plantea que los románticos liberan la tendencia infinita de la reflexión abierta pero rápidamente clausurada por Fichte en su teoría de la auto-posición del yo absoluto. De este modo, mediante su “culto del infinito” (Benjamin 2007a, 29) los románticos desarrollan un “formalismo liberal” y “adogmático” (77) basado en una concepción *poietica*, es decir, productiva, del “mero pensar” (*bloÙe Denken*). Según esta concepción, el pensamiento engendra infinitamente su propia forma al pensar sobre sí en la reflexión. A diferencia de Fichte, los románticos vieron en toda cosa existente, y no solo en el sujeto pensante, es decir, en el yo (*Ich*) de la posición (*Setzung*) trascendental, el despliegue reflexivo de un “sí mismo” (*Selbst*). Cada ente es, en otras palabras, un polo vivo de reflexión:

Los románticos parten del mero pensarse-a-sí-mismo como fenómeno; es apropiado para todo, pues todo es sí mismo [*alles ist Selbst*]. Para Fichte solo al yo [*Ich*] le corresponde un sí mismo [*Selbst*], es decir, una reflexión existe única y exclusivamente en correlación con una posi-

ción [*Setzung*]. Para Fichte la consciencia es “yo [*Ich*]”, para los románticos es “sí mismo [*Selbst*]”, o, dicho de otro modo: en Fichte la reflexión se refiere al yo [*Ich*], en los románticos al mero pensar [*das bloÙe Denken*], y, como aún se mostrará con más claridad, precisamente en virtud de esta última relación se constituye el peculiar concepto romántico de reflexión. (Benjamin 2007a, 31; 1974, 29)

Para los románticos, entonces, toda cosa es un polo reflexivo (un sí mismo) que piensa infinitamente sobre su propio pensar. Dada la infinitud expansiva de la reflexión, cada polo reflexivo tiende de modo ilimitado al absoluto, disolviendo su forma primera y compenetrándose crecientemente en y con la expansión respectiva de todos los polos reflexivos restantes de la realidad: “En este estado de cosas estriba —apunta Benjamin— lo peculiar de la infinitud de la reflexión exigida por los románticos: la disolución [*Auflösung*] de la forma propiamente dicha de la reflexión frente al absoluto. La reflexión se expande ilimitadamente, y el pensar formado en la reflexión se convierte en pensar informe [*formlosen Denken*] que se orienta hacia el absoluto” (2007a, 33; 1974, 31). A la luz de estos pasajes, el absoluto romántico se revela como el medio en el que se compenetran infinitamente las múltiples reflexiones en constante expansión de la realidad. Por ende, en la concepción romántica del absoluto, la infinitud funge de principio de unidad —“la unidad romántica es la infinitud” (2007a, 110)— y la reflexión, de medio —“La reflexión constituye a lo absoluto, y lo constituye como medio” (2007a, 38)—. El absoluto romántico es, en cuanto medio de la reflexión infinita, el “sí mismo” cumplido, la unidad pensante que reflexiona inmediatamente sobre sí como inmanente conexión infinita.

De la concepción romántica del absoluto, Benjamin enfatiza un concepto que será crucial tanto para el argumento de la tesis doctoral como para buena parte de sus escritos sucesivos, a saber: el de conexión (*Zusammenhang*). En efecto, este concepto tiende a aparecer en lugares decisivos de la tesis, por ejemplo, en aquellos que exhiben la temprana crítica de Benjamin a la teoría del progreso y a la concepción del tiempo como elemento vacío. Es en referencia a “la esencia histórica del romanticismo [*das historische Wesen der Romantik*]” (2007a, 14; 1974, 12), por lo tanto, que Benjamin suministra una de sus primeras formulaciones de la temporalidad mesiánica. Esta se distingue del devenir vacío del progreso como cumplimiento temporal infinito; cumplimiento que Benjamin identifica, justamente, con esa constelación pletórica que es la conexión sistemática de la reflexión absoluta:

Para Schlegel y Novalis la infinitud de la reflexión no es primordialmente una infinitud del proceso [*Unendlichkeit des Fortgangs*], sino una infinitud de la conexión [*Unendlichkeit des Zusammenhanges*]. Esta es decisiva junto a y antes que la inacababilidad temporal del proceso [*zeitlichen Unabschließbarkeit des Fortgangs*], la cual debería entenderse

de modo distinto a una vacía. Hölderlin, que sin contacto con los románticos tempranos dijo la última e incomparablemente más profunda palabra en algunos de los contextos de ideas de estos de los que aquí aún nos ocuparemos, en un pasaje en el que quiere expresar una conexión íntima, de lo más ajustada, escribe: “conectan (exactamente) de modo infinito [*unendlich (genau) zusammenhängen*]”. Lo mismo tenían Schlegel y Novalis en mente cuando entendían la infinitud de la reflexión como una colmada infinitud de la conexión [*eine erfüllte Unendlichkeit des Zusammenhanges*]: en ella todo debía conectar de modo infinitamente múltiple, sistemático como diríamos hoy, “exactamente”, como más sencillamente dice Hölderlin. (2007a, 29; 1974, 26)

Unos capítulos más adelante, en torno al concepto romántico de poesía universal progresiva, Benjamin insiste en esta misma idea, ahora en relación explícita con la cuestión del mesianismo. En tal concepto, no debe malentenderse la *progresión* de la poesía como *progreso*: “Ello consistiría en concebir la progresión infinita como una mera función de la indeterminada infinitud de la tarea, por un lado, y de la huera [vacua, vacía, *leeren*] infinitud del tiempo, por otro” (2007a, 90-91; 1974, 91). Prosigue Benjamin, un poco más abajo, enfatizando la posición crítica de Schlegel frente al progreso:

No se trata por consiguiente de un progresar en el vacío [*Fortschreiten ins Leere*], de un vago poetizar-cada-vez-mejor, sino de un despliegue y una intensificación [*Steigerung*; término cardinal en el estudio de Fernández, MB] cada vez más comprensivos de las formas poéticas. La temporal infinitud en la que tiene lugar este proceso es igualmente una infinitud medial y cualitativa. Por eso la progresividad [*Progreßbarkeit*] no es en absoluto lo que se entiende por la expresión moderna de “progreso [*Fortschritt*]”, no una cierta relación solo relativa entre los niveles de la cultura entre sí. Al igual que toda la vida de la humanidad, es un proceso infinito de cumplimiento, no un mero proceso de devenir [*Sie ist, wie das ganze Leben der Menschheit, ein unendlicher Erfüllungs-, kein bloßer Werdeprozeß*]. Si, pese a todo, no cabe negar que el mesianismo romántico [*der romantische Messianismus*] no opera en ellos con toda su fuerza, estos pensamientos no están sin embargo en contradicción con la posición de principio que mantuvo Schlegel frente a la ideología del progreso... (2007a, 91; 1974, 92. Traducción levemente modificada).

Esta versión del absoluto —medio de la reflexión infinita hecho de conexiones sistemáticas— constituye un momento clave en la exhumación de los presupuestos epistemológicos del concepto romántico de crítica de arte por parte de Benjamin. No es de extrañar entonces que la epistemología romántica que apuntala el concepto de crítica de arte sea denominada por Benjamin “radical formalismo místico” (2007a, 24). Según este formalismo, todo conocimiento de un objeto

natural será, en realidad, efecto de su *autoconocimiento*. La tarea del investigador ya no estribará en imponerle categorías a la naturaleza, sino en mover las cosas a intensificar inmanentemente su reflexión mediante la suya propia (la del investigador). Este procedimiento, que Benjamin llama “observación mágica” (60), permite que ambas reflexiones, la del investigador y la de las cosas, acaben por *conectarse* en su despliegue. Como resultado, el conocimiento que se tenga de una cosa del mundo será, según se dijo, un momento del despliegue reflexivo del autoconocimiento de esa misma cosa en el medio infinito de la reflexión.⁷ En síntesis, la razón por la cual Benjamin habla de un *formalismo místico* radica en que, visto en su conjunto, el proceso epistemológico del romanticismo busca disolver las formas determinadas y auto-limitadas de la naturaleza a partir de una animación mágica de su espontaneidad reflexiva en el medio formal —continuo, ideal e infinito— del absoluto. Por descontado que no pueda hablarse aquí, para retomar lo que apuntaba en la sección anterior, de una relación epistemológica entre un sujeto y un objeto. Antes bien, como toda relación de conocimiento es en realidad la evocación de un *autoconocimiento* reflexivo, para los románticos, la conexión epistemológica en el absoluto implica un “sujeto sin correlato objetivo” (57), es decir, intransitivo. Todos estos elementos evidencian que la estructura epistemológica del romanticismo está orientada teleológicamente por un mesianismo de cuño formal, inmanente e intensivo.

No es otra la base sobre la que se yergue el concepto romántico de crítica de arte. En primer término, Benjamin sostiene que la idea de arte es una determinación del absoluto como medio de la reflexión. En efecto, Schlegel la concibe como un continuo de formas artísticas unificadas “en la forma absoluta del arte” (Benjamin 2007a, 87).⁸ En consecuencia, la obra de arte será pensada como una forma auto-limitada, esto es, como “expresión objetual” de un “centro vivo de reflexión” (73), y la crítica de arte, como un caso específico de la “observación mágica”. Su tarea es estimular la obra, en cuanto polo reflexivo, a que despliegue las tendencias inmanentes, criticables, contenidas en su forma. En otras palabras, la crítica es el desarrollo del autoconocimiento de las obras en el medio reflexivo y absoluto del arte. Esta es la razón por la cual los románticos distinguieron a la

⁷ Al respecto, Werner Hamacher explica que “solo hay objeto de conocimiento cuando este es 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 solo 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 solo 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 aquellos” (Hamacher 2011a, 40-41; 2009, 57-58. Traducción modificada).

⁸ La forma absoluta del arte propuesta por Schlegel es, a juicio de Benjamin, la “concepción sistemática fundamental del período del *Athenäum*” (45).

crítica del juicio de gusto subjetivo como momento objetivo de la obra en el medio de la reflexión.⁹ De lo anterior se desprende que la crítica está teleológicamente orientada por la idea del arte, cuya consumación (mesiánica) no implica tanto una transgresión hacia otro orden (una *metabasis eis allo genos*) —“la reflexión es de hecho lo contrario del éxtasis” (102)— como un ascenso inmanente, crecientemente intenso y comprensivo, desde la forma determinada del arte en la obra singular a la idea del arte en el absoluto. Dicho ascenso culmina, a pesar del proceso de deformación de la obra singular, en lo que los románticos llamaron “forma simbólica”: aquella “forma que perdura en lo absoluto tras el hundimiento de las formas profanas” (95).¹⁰ Para los románticos tempranos, la novela (en alemán *Roman*) constituye la forma simbólica suprema, pues en ella las formas profanas y simbólicas se intercambian indistintamente: “el arte es el continuo de las formas, y, según la concepción de los románticos tempranos, la novela es la palpable manifestación de este continuo” (99). Más específicamente, es en la prosa de la novela que los románticos descubrieron la manifestación del medio de la reflexión del arte como *continuum* de formas poéticas. La prosa equivale, nada más ni nada menos, que a la presentación misma de la “idea de la poesía”, que ahora puede designarse como “unidad prosaica”:

El medio de la reflexión de las formas poéticas aparece en la prosa, por lo cual a esta se la puede llamar la idea de la poesía. Es el suelo creador de las formas poéticas: todas son mediatizadas y disueltas en ella como en su canónico fundamento creativo. En la prosa todos los ritmos ligados pasan de uno a otro, y se enlazan en una nueva unidad, la unidad prosaica, que es en Novalis el “ritmo orgánico”. (100)

Sin embargo, dicha unidad solo alcanza su clarificación y realización soberana en la poesía de Hölderlin, particularmente en su idea de sobriedad (*Nüchternheit*). Esta esconde, según Benjamin, la verdad de lo prosaico (102). De ahí que Benjamin defina la tarea definitiva de la crítica de arte como “exposición del núcleo prosaico que hay en toda obra” (107).

⁹ “La crítica en su intención central no es enjuiciamiento, sino, por una parte, consumación, complementación, sistematización de la obra, y por otra su disolución en el absoluto” (Benjamin 2007a, 78); en consecuencia, “la tarea de la crítica es la consumación de la obra” (106).

¹⁰ Sobre este punto, ha de cotejarse la crítica lanzada por Benjamin a los románticos en su tesis, donde se deja leer, como ha sugerido Rodolphe Gasché (2002, 64), un declarado escepticismo respecto a la asimilación romántica de la obra profana o singular con el 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. Solo al precio de tan borrosas delimitaciones pueden todos los conceptos de la teoría del arte encontrarse incluidos, como en último término ambicionaban los románticos, en el ámbito del absoluto” (Benjamin 2007a, 96).

Hay, con todo, otra determinación crucial, en efecto insoslayable, del concepto de crítica de arte de los románticos, a saber, que este se concibe y se despliega como lectura. Primeramente, es preciso señalar a este respecto que por arte Schlegel entendía poesía y por obra de arte, el poema. La obra de arte es, pues, un polo de reflexión lingüístico. 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, constituye el pináculo del autoconocimiento artístico al ser un texto cuya prosa contendría ya su propia crítica (Benjamin 2007a, 67). Por lo tanto, se trata de un texto que brinda la ocasión (asida por Schlegel)¹¹ para la manifestación más elevada de la recensión romántica, en la que comparecería lo que Novalis llamó “verdadero lector [*wahre Leser*]” (2007a, 69; 1974, 68). 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 leer no significa otra cosa que la consumación de la forma singular como forma simbólica a partir de la intensificación de sus propios gérmenes reflexivos. Así entendida, la lectura deviene la intensificación de la reflexión lingüístico-poética de la obra —“El verdadero lector [reza un pasaje de Novalis transcrito por Benjamin] debe ser el autor ampliado” (2007a, 69)—, ya que no es el crítico el que reseña, sino la idea misma del arte en la autorreflexión lingüística de la obra. Según esta lógica, el más verdadero de los lectores, *El lector*, no sería otro que el sujeto sin correlato objetivo que se constituye en la auto-captación reflexiva del absoluto. Eso que Nancy y Lacoue-Labarthe llamaron “el sistema-sujeto [*le système-sujet*]” (1978, 49). Para los románticos, entonces, solo habría lectura (crítica) allí donde la interpretación se orienta al desciframiento reflexivo de la forma absoluta del arte en la forma de la obra textual: allí donde la lectura hace fulgurar, en y a partir del lenguaje del texto, su idea unificadora. La tarea de la lectura romántica es la consumación lingüística de la obra.

4. DISCONTINUIDAD IRÓNICA

¿Es este el tipo de lectura que enfatiza Diego Fernández en su libro? ¿Es esta la lectura que allí se 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 Fernández por ende una encarnación del “lector verdadero” de Novalis, es que

¹¹ La recensión de Fr. Schlegel aparece publicada en 1798 en el vol. 1, nº 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).

aquella responde a una triple influencia, que se extiende allende la versión benjaminiana de la crítica romántica. La primera influencia es la de la deconstrucción. Aquí sería posible detenerse en alusiones a Derrida, Hamacher, de Man, Nancy y Lacoue-Labarthe, como también, forzando un poco el término, a Adorno y Blanchot, para comenzar a rastrear la génesis de la insistencia de Fernández en una noción de lectura que afirma la “primacía” de la alteridad, de lo caduco, de lo singular y de lo fragmentario, temas que, a mi entender, no figuran con demasiada centralidad en la tesis doctoral de Benjamin. La segunda influencia, no sin vínculo con la primera, proviene de las condiciones “locales” de recepción de Benjamin¹², por ejemplo (pero especialmente) la matriz interpretativa o de “legibilidad” que comienza a configurarse en los años noventa en Chile a partir de un conjunto de traducciones, comentarios y estudios de distintos textos de Benjamin (e incluso de otros autores, especialmente Kant) firmados por Pablo Oyarzun. En la estela de esta segunda influencia, la tercera viene del mismo Benjamin. En particular, de la noción de *legibilidad* que, como señala Fernández, resulta carísima para el Benjamin tardío.

Sin embargo, estimo que hay una figura temprana, de la tesis doctoral, que también sirve de antecedente para la noción de lectura reclamada por Fernández. Se trata de la ironía romántica. Benjamin distingue entre dos sentidos de la misma. El primero, subjetivo y material, se vincula a la libertad creativa del artista respecto al contenido o materia de la obra, cuya forma, sin embargo, permanece siempre supeditada normativamente a la “legalidad objetiva” (Benjamin 2007a, 82) de la idea de arte. El segundo, objetivo y formal, es un rasgo inherente a la obra misma, y se expresa en un procedimiento orientado a descomponer (*zer-setzen*) la obra a fin de conectarla con la idea de arte en el medio absoluto de la reflexión, específicamente a través de la destrucción (*Zerstörung*) de la ilusión inscrita en su propia forma. Benjamin explica que “lo destructor que hay en la crítica” estriba en “la descomposición de la forma artística como tal. Lejos de representar una veleidad subjetiva del autor, esta destrucción de la forma es en consecuencia la tarea de la instancia objetiva en el arte, la crítica [...] de esto exactamente hace Schlegel la esencia de la expresión irónica del poeta” (2007a, 84). Es este último sentido de la ironía el que le interesa enfatizar a Benjamin. Si bien es cierto que los pasajes recién leídos parecen asimilar crítica e ironía, o presentar a esta como una determinación de aquella, Benjamin les asignará rápidamente sentidos diversos. En la tesis de Benjamin, por tanto, la proximidad casi total entre crítica e ironía es también el punto de su irreductible distinción. Para decirlo rápidamente, la ironía está marcada por elementos que la forma simbólica suprema (la novela) y el tipo de lectura que ella demanda (la crítica) vienen a

¹² Este punto fue sugerido por Federico Galende durante la presentación del libro de Fernández.

neutralizar, a saber, el éxtasis, la transgresión, la violencia. En efecto, refiriéndose a la novela, Benjamin sostiene que “el hecho de que alcance por la naturaleza de su forma algo que para otros tan solo es posible mediante el acto de violencia de la ironía [*Gewaltstreich der Ironie*] neutraliza en ella la ironía” (2007a, 97; 1974, 98). El pasaje decisivo al respecto en la tesis de Benjamin es el siguiente:

La crítica sacrifica totalmente la obra a la coherencia de lo uno. En cambio, aquel proceder que, conservando la obra misma, puede sin embargo intuitivizar *su plena referencia a la idea de arte* [*seine völlige Bezogenheit auf die Idee der Kunst*] es la ironía (formal) [*(formale) Ironie*]. Pues esta no solo no destruye [*zerstört*] la obra a la que ataca, sino que la acerca incluso a la indestructibilidad [*Unzerstörbarkeit*]. Mediante la destrucción de la forma de exposición determinada de la obra en la ironía [*Durch die Zerstörung der bestimmten Darstellungsform des Werkes in der Ironie*], la relativa unidad de la obra singular es remitida más profundamente a la del arte en cuanto la de la obra universal, siendo, sin perderse, plenamente referida a esta [*völlig auf diese bezogen*]. Pues la unidad de la obra singular no se puede distinguir sino gradualmente de la del arte, hacia la cual se desplaza continuamente en la ironía y la crítica. Los mismos románticos no habrían podido sentir la ironía como artística si no hubieran visto en ella aquella absoluta descomposición [*absolute Zersetzung*] de la obra. Por eso en la citada observación (...) Schlegel acentúa la indestructibilidad de la obra. Pero, a fin de dejar definitivamente clara esta relación [*Verhältnis*], se ha de introducir un doble concepto de forma. La forma determinada de la obra singular [*Die bestimmte Form des einzelnen Werkes*], que se podría definir como forma de exposición [*Darstellungsform*], se convierte en la víctima de la descomposición [*Zersetzung*] irónica. Pero, por encima de ella, la ironía desgarrar [*reißt*] un cielo de la forma eterna [*einen Himmel ewiger Form*], la idea de las formas [*die Idee der Formen*], que podría llamarse la forma absoluta [*die absolute Form*], y demuestra la supervivencia de la obra [*Überleben des Werkes*], la cual extrae de esta esfera su indestructible subsistencia [*das aus dieser Sphäre sein unzerstörbares Bestehen schöpft*], después de que la forma empírica, expresión de su aislada reflexión, haya sido por ella consumida [*verzehrt*]. La ironización de la forma de exposición es por así decir la tempestad que alza [*aufhebt*] el velo ante el orden trascendental del arte, y descubre a este y en su seno la subsistencia inmediata de la obra en tanto que misterio [...] Con ello se representa el paradójico intento de seguir construyendo en lo formado [*am Gebilde noch ... zu bauen*] mediante la demolición [*Abbruch*], y así demostrar en la obra misma su relación [*Beziehung*] con la idea. (2007a, 85-86; 1974, 86-87. Traducción levemente modificada)

Paul de Man tilda esta definición (escena sacrificial) de la ironía de “kierkegaardiana” con el objeto de enfatizar la neutralización de su violencia irruptora, que destruye la forma determinada de la obra, a manos de una recuperación dialéctica en el *eidos* (εἶδος, forma) del arte. En último término, el lenguaje empleado por Benjamin para describir esta recuperación —“muy claro, muy conmovedor, muy efectivo”, según señala de Man (1997, 183)— obedece a un esquema histórico, de cuño hegeliano, en virtud del cual la verdad de lo singular solo se va revelando en su tendencia progresiva al absoluto. En otras palabras, es al interior de un esquema dialéctico de estas características que el núcleo indestructible de la obra singular irónicamente destruida se revela recuperado en la idea del arte. Así, la demolición (*Abbruch*) irónica de la que habla Benjamin, y que de Man traduce por “deconstrucción”, estaría al servicio de una teleología histórica (de una narración) que neutraliza el acontecimiento incalculable para “seguir construyendo” su tendencia al absoluto (de Man 1997, 183-84).

Sin embargo, el pasaje citado hace un momento presenta una tensión en la operación de la ironía que no puede solucionarse tan rápidamente en un despliegue dialéctico capaz de subyugar al acontecimiento y asimilar reflexivamente la forma singular “destruida” en una forma simbólica o absoluta, a saber, la tensión entre la violencia irónica, marcada por el verbo *reißen*, “desgarrar”, y su recuperación ideal, marcada por el verbo (dialéctico) *aufheben*, “anular”, “cancelar”, “abolir”, pero también “recoger”, “alzar” y “superar”. Esta tensión pone de manifiesto un cambio de registro que refuerza la distinción entre crítica e ironía avanzada por Benjamin. Cuando se trata de la ironía, el léxico de la reflexión en el que se ha venido insistiendo a lo largo de la tesis da paso al de la violencia bajo las figuras de la destrucción, el desgarrar y la descomposición. Este segundo registro no sería simplemente recuperable en el primero, ya que acusaría la apertura de una brecha mínima pero irreparable en la relación de la obra singular con el absoluto. Esto se expresa en el hecho de que, a pesar de hacer posible la intuición de la referencia a la idea en la obra, la ironía conserva o retiene, en su destrucción, un resto de la forma singular de la obra, de su *Darstellungsform*. En consecuencia, la *Zersetzung* de la obra por la violencia irónica, no es, como querían los románticos, *absoluta*. La demolición de la ironía no aniquila todo a su paso. Tras su estallido tempestuoso, todavía se yergue algún resto formal, mas no ideal, de la obra profana. Por ello, la obra ya no se acerca a lo indestructible en una recuperación *reflexiva* de lo singular en la idea, sino que se afirma como “deconstruible” en cuanto escombros de una demolición que marca el decurso de una historia sin *telos* y abierta al acontecimiento. Si esta hipótesis resulta admisible, comienza a complicarse el sentido que Benjamin le asigna a la ironía como puesta en “relación [de la obra] con lo incondicionado [*der Beziehung auf das Unbedingte*], de su plena objetivación al precio de su ruina” (2007a, 84; 1974, 85).

Para desarrollar este punto, debe analizarse, primeramente, que la relación referencial (*Bezogenheit, Beziehung*) entre la forma singular y la forma absoluta que ilumina la ironía. Aunque plena (*völlige*) y significativa, además de redentora, esta relación referencial es ambivalente, diferencial, antinómica incluso. La referencia enlaza una cosa con otra, pero, en esta misma operación, sanciona una distancia peligrosa, que amenaza con interrumpir la seguridad del enlace y socavar la consumación del sentido: como los caminos que se abren a lo largo y ancho del reino para que transite el soberano y su corte, su familia y sus amantes, sus soldados y sus funcionarios, sus comerciantes y sus súbditos, y también (¿cómo no?), mediante documentos oficiales y secretos, su lengua “natural” (que es ley), a fin de asegurar la hegemonía de su poder, pero a sabiendas de que estos mismos caminos promoverán el esparcimiento de lenguas apócrifas, posibilitarán invasiones del territorio a manos de enemigos y expondrán a quien los recorra, en tiempos de paz o de guerra, a emboscadas de rufianes, estallidos de tormentas eléctricas y ataques de bestias feroces. Se trata de figuras del accidente estructural que el poder soberano ha soñado (y no pocas veces la filosofía con él) con reducir al interior de su dominio. La apertura de vías regias por páramos peligrosos y el ideal decimonónico de trazar avenidas urbanas demasiado anchas como para que las corte una barricada¹³ son faenas que hacen parte de este sueño. En lo que respecta al lenguaje, lo anterior se expresa en el anhelo de un monolingüismo universalmente transparente, exento de ambigüedades y figuras nebulosas, capaz de anticipar cualquier giro inesperado. Tal lenguaje no tendría necesidad alguna de traducción ni de interpretación. Sería absolutamente traducible e interpretable porque estaría ya siempre traducido e interpretado. En síntesis, tal lenguaje habría logrado suprimir definitivamente toda diferencia lingüística —y, por ende, toda necesidad de ser interpretado— mediante una “hegemonía de lo homogéneo” (Derrida 1996, 69-70). ¿No ocupa “el cielo de la forma eterna” al que se refiere Benjamin —ese ámbito en el que resucita lo singular después de su sacrificio irónico— aquel sitio a la vez divino y soberano, teológico-político, anhelado en más de una ocasión por la filosofía y por el monolingüismo universal que esta ha pretendido instaurar a partir de sus proverbiales lenguas “naturales”? ¿No se abre este cielo, en el fondo, como la cerrazón de la lectura?

La tempestad irónica hace trizas este anhelo y dispersa sus astillas por los aires de un cielo encapotado, sin formas absolutas. El hecho de que ella abra la referencia de la forma profana a la forma absoluta tan violentamente (como en una *Bahnung* o un *frayage*) parece amenazar la progresión continua de lo singular

¹³ “El verdadero objetivo de los trabajos de Haussmann —escribe Benjamin en “París, capital del siglo XIX”— era proteger la ciudad de la guerra civil. Quería acabar para siempre con la posibilidad de levantar barricadas en París [...] La anchura de las calles ha de hacer imposible su construcción” (Benjamin 2005, 47-48). Para la relación entre vías regias, filosofía y lenguaje, véase Derrida (1990).

a lo absoluto y, por añadidura, la plenitud referencial que ella misma ilumina. La ironía enlaza la forma de exposición profana de la obra con su forma absoluta o simbólica, pero solo al precio de desgarrar, por un instante, la mediación entre lo material y lo ideal. En otras palabras, la ironía transgrede la inmanencia y saca a la obra momentáneamente de sí (*parekbasis*). Conecta desconectando. Sin dejar de insistir en la metáfora climática, Benjamin hablará explícitamente en estos términos al contrastar la sobriedad prosaica con el “rayo de la ironía [*Strahl der Ironie*]” para luego describir al efecto de esta sobre la obra como un “éxtasis [*Ekstase*]” (2007a, 104; 1974, 106). De este modo, lo que Benjamin llama “ironización de la forma de exposición” (2007a, 86) fisura la armonía orgánica del medio de la reflexión. Su impacto en la reflexión del absoluto desconecta brevemente la sincronía intensiva de su conexión sistemática. La ironía es el relampagueo de lo extemporáneo, la pausa (o el *shock*) en la síntesis del absoluto, la transfiguración intempestiva y tempestuosa de la reflexión artística, “la *μαυρία* de Platón” (Benjamin 2007a, 102), el instante de locura que amenaza con liberar la referencialidad formal de la obra singular de su captura teleológica por la idea. En la fulguración irónica, la obra es remitida, *por un instante*, no hacia su destino en la forma simbólica y absoluta, sino hacia el porvenir de una alteridad ignota, desconectada e ilocalizable, ubicada allende o aquende la clausura mesiánico-formal de la idea de arte. Nada más que por un instante, el relampagueo de la violencia irónica ilumina *otro* porvenir de la obra. La expone, fugazmente, al otro en general, que abre el futuro y deforma al absoluto. Esta discontinuidad habilita, por añadidura, una conexión de otra índole. Ya no una conexión entre la forma singular y la simbólica, que inscribe a la destrucción irónica al interior del mesianismo romántico como el procedimiento encargado de construir el enlace entre las obras profanas y la idea de arte, sino una conexión espasmódica entre formas singulares. Así, pues, la violencia irónica construye la distancia histórica de las obras empíricas mediante la sucesiva demolición de sus formas.¹⁴

¹⁴ Si esto es así, la violencia irónica, que estaría a la base de lo que Schlegel llamó “parábasis permanente”, desencadena la diferencia de la prosa entendida a partir de la exposición de Benjamin. Hamacher escribirá, por ejemplo, que la ironía “es, para Schlegel, la figura límite de la afiguración” (1998, 22) y que “la parábasis o el anacoluto es la anti-forma romántica” (224). Este carácter a la vez anti-formal, de-formativo y a-formativo de la ironía, vinculado a la parábasis y al anacoluto, también se encuentra en de Man, en pasajes analizados por el mismo Hamacher. En el último capítulo de *Allegories of Reading*, de Man sostiene que el anacoluto deviene “la parábasis permanente de una alegoría (de la figura), es decir, ironía. La ironía ya no es un tropo, sino la deshechura [*undoing*] de la alegoría deconstructiva de todas las cogniciones tropológicas, la deshechura sistemática, en otras palabras, del entender” (de Man 1979, 301). En este sentido, la ironía no es cognoscible, ya que escapa a cualquier figura cognitiva y epistemológica. Horada por ende la formalidad reflexiva del absoluto romántico, que la emplazaría como una ruptura provisoria y orientada a una restitución reflexiva ulterior, en la progresión del autoconocimiento de la obra. La ironía es, desde este punto de vista, un suceso inasimilable para el saber roto por ella. Véase también nuestra nota 19. Por otra parte, la caracterización recién ofrecida de la ironía descansa en buena medida, aunque no sin algunas distancias, sobre el análisis de Hamacher en (2011b). Tres textos de Benjamin resultan ineluctables aquí: el “Fragmento teológico-político”

A la luz de lo anterior, la ironía puede calificarse de *crítica*, en un sentido diverso al de la crítica de arte romántica, toda vez que resulta capaz de *desconectar*, *cortar*, *romper*, es decir, *abrir una distancia* en la armonía inmanente del absoluto. De este modo, la ironía habilita el despliegue de una distancia histórica que ya no persigue una idea sino simplemente reanudar la supervivencia histórica (*en la historia y de la historia*) de las obras mediante su incesante disolución. Se da, así, con una interpretación alternativa de la caracterización benjaminiana de la ironización de la forma como el “paradójico intento de seguir construyendo en lo formado mediante la demolición”. Es en este sentido que la ironía resulta solidaria respecto al acto de lectura, pues, al abrir la obra profana al porvenir, brinda la *chance* para una constelación entre formas singulares mediante la reinscripción —demolición y posvida *no ideal*— de un texto en la forma de su interpretación. Al ser también singular y profana, esta forma se encuentra afectada, de igual manera, por la *chance* demoledora de la ironía.¹⁵ Enseguida veremos cómo entender esta *chance* irónica de una posvida no ideal de la obra en términos de lectura. Por el momento, cabe observar que el análisis de la ironía formal en la tesis de 1919 vaticina la teoría de la alegoría y la concomitante crítica al símbolo romántico

(2007b, 206-207), “La fantasía” (2017, 148-152) y la sección “Alegoría y *Trauerspiel*” del *Origen del Trauerspiel alemán* (2007a, 375-408).

¹⁵ Sigo en esto a Samuel Weber: “La única salida al *impasse* de la crítica romántica —que es quizá también el de la crítica moderna *tout court*— no reside en el esfuerzo por disolver la obra en una reflexión crítica absoluta y, en último término, idéntica a sí, sino en una práctica de escritura que, precisamente al socavar la integridad de la ‘forma’ individual, al mismo tiempo le permite a la obra singular ‘sobrevivir’. Pero ‘sobrevivir’ como otro tipo de escritura: como una escritura de la diferencia y de la alteración. Tal escritura sería ‘crítica’ en la medida en que ‘reflejaría’ —y, entonces, alteraría— una forma o una serie de delimitaciones ‘positiva’ ya ‘dada’. Sin embargo, esta alteración no sería la transfiguración de una forma ‘profana’ en una simbólica concebida por los románticos [...], pues la ‘ironización de la forma’ permanecería tan profana como la forma a la que ‘sobrevive’ [...] Insistir, como lo hace Benjamin, de modo discreto pero firme, en la necesaria distinción entre ‘forma profana’ y ‘forma simbólica’ implica enfatizar que las delimitaciones reflexivas que constituyen ‘forma’ nunca pueden ser completa o esencialmente captadas en términos de un ‘sí mismo [*self*]’. Los románticos procuraron desconectar la reflexión del sujeto al reemplazar la oposición fichteana entre yo y no-yo con un sí mismo Absoluto. Benjamin busca demostrar cómo este movimiento tampoco puede detenerse, y cómo de hecho no se detiene, en este ‘presupuesto axiomático’. Así, aunque los románticos insistan en que el medio general de la reflexión que constituye la ‘idea’ determinante de arte deba ser concebido como un ‘continuo de formas’, cuando comienzan a interpretar el tipo de lenguaje y de escritura que ejemplifica más poderosamente ‘la forma suprema entre todas las simbólicas’ y ‘la idea [romántica] de la poesía como tal’, privilegian un modo de escritura que ellos mismos describen como discontinuo, la escritura prosaica de la novela: ‘Una novela no se debe escribir como un continuo; debe ser un edificio articulado en cada uno de sus períodos. Cada trocito debe ser algo recortado, limitado, a saber, un todo propio’” (2008, 28-29). Sigo a Weber, pero desplazando lo que llama “práctica de escritura” hacia el ámbito, inesperable por cierto, de la lectura. En esta medida, y como se argüirá en lo sucesivo, tiene sentido reinterpretar la definición benjaminiana del concepto de crítica —“exposición del núcleo prosaico que hay en toda obra”— en términos de una práctica de lectura cuya tarea sea exponer *activamente* el núcleo discontinuo del texto, es decir, mediante una *trans-formación* de lo leído. Todo lo cual implica una puesta en entredicho del valor que asume el enlace entre la sobriedad y lo prosaico en cuanto “intangible forma sobria prosaica” en la tesis de Benjamin (2007a, 104). No entro en ello aquí.

que Benjamin desarrollará seis años más tarde en el *Trauerspielbuch*.¹⁶ Al destruir la forma de la obra singular, la ironía la transforma en un índice póstumo de alteridad —un jeroglífico en ruinas, “fragmento amorfo [*amorphe Bruchstück*]” (Benjamin 2007a, 394; 1974, 351), una *alegoría* entonces (ἄλλο ἀγορεύει: otro habla, alteración lingüística)¹⁷—. Sin demorarnos aquí, tres pistas al respecto: “Mientras que —escribe Benjamin en el *Trauerspiel*—, en nombre de la infinitud, así como de la forma y de la idea, el Romanticismo potencia críticamente la forma consumada [*vollendete Gebilde*], la perspicaz mirada alegórica transforma de un golpe [*Schlag*] las cosas y las obras en una escritura incitante” (394; 351); “El frontón partido y las columnas destrozadas —explica Karl Borinski transcrito por Benjamin respecto al lazo entre alegoría y ruina— deben atestiguar que el edificio sagrado soportó incluso las más elementales fuerzas de destrucción [*Kräften der Zerstörung*]: rayo [*Blitz*] y terremoto [*Erdbeben*]” (396, 354); y por último: “en efecto, una verdadera historia de los medios de expresión románticos no confirma en ningún lugar mejor que en su obra [la de Jean Paul] hasta al fragmento e incluso a la ironía como reorganizaciones de lo alegórico” (407; 364. Traducciones levemente modificadas). Lo que en el fondo parecen anunciar los análisis de 1919 en torno a la ironía formal es la distinción entre la “esencia histórica” del romanticismo, que ve la historia como un “proceso infinito de cumplimiento” (91), y la del barroco, que concibe la historia como “eterna caducidad [*ewige Vergängnis*]” (398; 355). En las obras fúnebres del barroco alemán, el significado no se manifiesta en una consumación simbólica, sino que se despliega en la progresiva caducidad de lo histórico: “ahí el ‘instante’ místico se convierte en el ‘ahora’ actual, y lo simbólico se deforma [*verzerrt*] en lo alegórico” (401; 358).

En el *instante crítico* de su violencia, por tanto, la ironía expone al mesianismo romántico de la conexión infinita en el absoluto a otro modelo mesiánico: uno trunco, sin cumplimiento, de la desconexión.¹⁸ En el relampagueo de la ironía, ya no se estaría frente a un mesianismo de la resurrección de la vida profana

¹⁶ Este punto también ha sido sugerido por Samuel Weber (2008, 27-28). Sin embargo, Weber no ofrece ningún desarrollo al respecto. Su análisis del tratamiento de la alegoría en el *Trauerspielbuch* puede encontrarse en Weber (2008, 131-163).

¹⁷ Para una indicación breve, aunque clave, de esta misma cuestión, que remite al tratamiento de la alegoría en Benjamin, de Man y Heidegger, véase Hamacher (1998, 168n4).

¹⁸ Se consultará, para una interpretación que diverge de la que propongo aquí (aunque no *completamente*) y que plantea de modo decisivo la cuestión del formalismo en Benjamin, el trabajo de Federico Rodríguez (2020). Hacia el final de su ensayo, Rodríguez escribe: “Benjamin, en las décadas del 1910 y 1920 (e, incluso, más allá), desde su seria formación romántica, *no parece el mártir religioso de la destrucción (crítica o política) y del desligamiento, flotación y carbonización de los singulares, sino el profeta crítico de una conectividad superior* [mi énfasis, MB] [...] que solo se alcanza limitadamente, una y otra vez [...], y destructivamente; es decir, a través de cierta podredumbre: ese es el esfuerzo *solidario* de la reflexión [...] Benjamin no es, pues, un panteísta, sino un *crítico* (y no uno iconoclasta; tampoco iconódulo; sino ‘ideódulo’ respecto a las ideas, o formas, caducas e —contra-románticamente— ‘ideoclasta’ respecto a la

de la obra en la simbólica, sino ante un “mesianismo” de la *Abbruch* como sucesión caduca, demoleadora y sin *telos* de formas singulares. La ironía no implica un mesianismo fuerte, entonces, sino uno débil (para retomar la célebre expresión de Benjamin), de la discontinuidad entre lo absoluto y lo singular. La discontinuidad irónica designa aquí *la justa medida de la distancia* de lo singular frente al absoluto, es decir, la distancia frente al absoluto *como medida de la justicia* que reclama lo singular. Por ello, puede decirse que el relámpago irónico también destruye la “legalidad objetiva” del arte. En tal sentido, la ironía no solo resultaría afín, según señalaba, a la alegoría, sino también a una noción específica de violencia en el trabajo de Benjamin. Pero, por otra parte, su carácter discontinuo la emparenta, asimismo, al anacoluto,¹⁹ figura que designa, para recordar a Proust, los “bruscos saltos de la sintaxis” que frustran las expectativas de cumplimiento de sentido de la oración. El anacoluto es la figura de la discontinuidad en la conjunción, de un sintagma o una secuencia, por ejemplo, pero también de cualquier comunidad, de cualquier *Mitsein* totalizante y unificador.²⁰ La violencia irónica se manifiesta, en consecuencia, como un anacoluto en la conexión sistemática del absoluto. Ahora bien, el anacoluto de la ironía no puede ser anticipado, ni su acaecimiento reabsorbido, por el despliegue inmanente de la reflexión. Su violencia se vuelve ilocalizable, un asecho fantasmal para el medio absoluto del arte. Fantasmal, pero *permanente* y, por ello, estructural. Si esto es así, entonces el absoluto está permanentemente fisurado por la posibilidad estructural del anacoluto, afectado originaria e interminablemente por las rupturas inminentes de la *Abbruch* irónica.²¹ Como sostiene Paul de Man respecto al vínculo entre la ironía y el anacoluto en Schlegel como “parábasis permanente”: “la ironía está en todas partes, la narrativa puede ser interrumpida en todo momento” (1997, 179). En esta medida, el anacoluto deviene trascendental respecto a la forma absoluta (y,

eterna —sostenida, así, solo en y desde la religión: más allá del cerco trascendental—)” (230). Un poco más adelante, Rodríguez agrega: “La digresión, en otras palabras, siguiendo el movimiento irónico de la Παρεκβάσις [...], tendría que tener fin: la ira, la ironía de Dios, no acaba con Dios: que sigue vivo y coleando tras dejarlo todo manga por hombro” (231).

¹⁹ Véase, en torno al anacoluto, de Man (1997, 163-184), Derrida (2004) y Hamacher (1998, 223-224).

²⁰ “La *anakoluthia* designa generalmente la ruptura en la consecuencia, la interrupción en la secuencia misma, al interior de una sintaxis gramatical o de un orden en general, en un acuerdo, también en un conjunto, por lo tanto, sea cual fuere, digamos en una comunidad, una asociación, una alianza, una amistad, un ser-juntos [*être-ensemble*]: una compañía o un gremio [*une compagnie ou un compagnonnage*]” (Derrida 2004, 588).

²¹ Benjamin mismo parece aludir, en ciertos momentos, a una concepción similar del absoluto: “En la mediación [del absoluto; i.e., “de la colmada infinitud de la conexión”] a través de reflexiones no hay oposición por principio a la inmediatez de la aprehensión del pensamiento, pues toda reflexión es en sí inmediata. Se trata por consiguiente de una mediación a través de inmediateces; Friedrich Schlegel no conocía otra, y en este sentido habla ocasionalmente de la ‘transición, que siempre debe ser un salto [*Übergang, der immer ein Sprung sein muß*]’” (2007a, 29; 1974, 27. Traducción levemente modificada).

si lo trascendental es el ámbito de lo formal, más bien para- o trans-trascendental); su campo de manifestación, una inmanencia rota; y la lengua que brota desde el fondo de la forma arruinada (pues se recordará que la ironía es *formal* y *objetiva*: “procede del espíritu del arte, no de la voluntad propia del artista” (Benjamin 2007a, 85), libre de reflexión. En suma, la tesis de 1919 nos suministra una perspectiva de la ironía formal en la que esta interrumpe, como un anacoluto, la estructura histórico-reflexiva del mesianismo romántico. A partir de esta interrupción, todo lo que hay de singular en la historia —pongamos por caso una obra o un texto— puede comenzar a reclamar una posvida que le haga justicia a su singularidad en lugar de una consumación que la oblitere.

Con su análisis de la ironía, la tesis de Benjamin habría inaugurado, aunque solapadamente,²² una senda interpretativa decisiva para la recepción del romanticismo alemán temprano en la teoría literaria del s. XX. En efecto, Adorno, Blanchot, de Man, Hamacher, Lacoue-Labarthe y Nancy (estos últimos, como recuerda Fernández, le asignan un efecto “revolucionario” a la tesis de Benjamin), entre otros, describieron, de distintas maneras, el carácter trunco y fragmentario del absoluto romántico²³ en la estela (más o menos confesada, según el caso) de los escritos de Benjamin. *La justa medida de una distancia* prosigue esta línea de recepción.

5. EL CLAMOR DEL TEXTO

No es, entonces, la lectura romántica como orientación simbólica de la crítica de arte la que termina por abrir la obra singular a su porvenir. Es *otra* lectura y, por tanto, otro modo de *presentar* o *exponer* la forma “lo que permite —para recordar la fórmula de Fernández con la que abrí— hacer aparecer *nuevas formas de legibilidad para la historia*: abrirla, en una palabra, a lo otro incalculable e inantici-pable”. Es otra *Darstellung* (uno de los santo y seña de *La justa medida de una distancia*), por ende, lo que puede favorecer *irónicamente*, en virtud de cierta violencia, según acabamos de ver, la supervivencia de la forma singular de la

²² Es en la dirección del carácter trunco del absoluto que ya apuntaría (quedando sin desarrollo en la tesis) la breve mención de Benjamin al sentimiento poético (ese punto de indiferencia, esa nada creativa de la que surge —pero que también excede— la reflexión) (2007a, 65). Dicho sentimiento, para retomar nada más que indicativamente lo que decía más arriba, no carecería de relación con la violencia irónica y su exceptuación del ámbito de la reflexión. Sin embargo, dado que dicha violencia es objetiva y por ende inseparable de la formalidad lingüística que es la obra, ella sigue implicando una suerte de repliegue de la obra sobre sí misma. Al no ser reflexivo, este repliegue debe ser descrito de otro modo, por ejemplo, como auto-afección lingüística. Este punto excede el alcance del presente ensayo. Al respecto, se consultará Hamacher (2011a, 21-30; 2009, 34-45) y, para una aproximación correctiva al tema, aunque valiosa en sus propios términos, Menninghaus (2002, 32-35).

²³ Lacoue-Labarthe y Nancy, para citar nada más que un ejemplo, escribirán que “la fragmentación constituye el objetivo propiamente romántico del Sistema” (1978, 66-67).

obra en el despliegue doble pero solidario de su “demolición” o “deconstrucción” (*Abbruch*), por un lado, y de su propia distancia histórica, por otro.

Digamos, para reinscribir el sentido benjamiano de la *criticabilidad* (*Kritisierbarkeit*) de las obras estudiado en *La justa medida de una distancia* y enlazarlo, a partir de la sugerencia de Fernández, con el motivo de la *legibilidad* (*Lesbarkeit*) —haciendo hincapié en que lo que aquí se ha concebido en analogía a la *Darstellungsform* de la obra singular no es otra cosa que el texto—, digamos, pues, que la *textualidad* de un texto (eso que hace texto a un texto) estriba justamente en su *legibilidad*, en su darse a leer, esto es: en su apertura inmanente y *a priori* al porvenir de una lectura que no puede determinarse de antemano (lo que no quiere decir que el texto se ofrezca, simplemente, a *cualquier* lectura, ni tampoco que la lectura que se haga cargo del ofrecimiento sea necesariamente *buen*). Digamos también que, al tratarse de un texto, y por consiguiente de la lengua, esta apertura ocurre como un *clamor*: como apelación, plegaria o ruego de lectura. Digamos, entonces, que un texto se libera de toda predestinación y se ofrece al porvenir en su clamor por ser leído y que no es otra cosa que este ofrecimiento que apela a la interpretación lo que hace texto a un texto.²⁴ ¿No es, en buena medida, a este llamado al que remite Benjamin en “Sobre el concepto de historia” cuando habla de la imagen relampagueante (peligrosa, fugaz, instantánea: *flash* fotográfico) en la que el pasado le reclama al ahora una lectura (una cognoscibilidad) pendiente? ¿No es, precisamente, esta apertura al porvenir de la lectura, característica de la textualidad del texto, la que ilumina la destrucción irónica de la *Darstellungsform*? En consecuencia, si el elemento inmanente al texto al que ha de responder toda lectura (que se precie de ser tal) es precisamente la *textualidad* del mismo (definida como su apelación al porvenir), y si, así entendida, la textualidad no hace más que designar el hecho de que todo texto contiene, en su estructura, la chance de su propia “crítica” (su *criticabilidad* como *legibilidad*), ello implica, ante todo, que la apertura del texto, su clamor, ha de permanecer inarticulado e indeterminable: *ilegible*, como un grito.

Que un texto solo se dé a la lectura desde una *cierta* ilegibilidad y resistiendo la apropiación total supone, al menos, dos cosas. Primero, que la lectura

²⁴ La relación estructural entre el clamor del texto y la lectura, como también aquella entre legibilidad e ilegibilidad, que desarrollo a lo largo de esta sección, ha sido planteada por Geoffrey Bennington. Véase, sobre todo, Bennington (2005). Si bien todos los ensayos de este volumen despliegan pormenorizadamente, aunque en derivas a veces divergentes, el punto sobre el que insisto aquí, remito al lector, en particular, a “Lecture: de Georges Bataille” (119-147), cuyo argumento (orientado, en lo que atañe a la lectura, por la lógica propuesta en nuestro tercer epígrafe) sigo de cerca, de un modo casi puramente reconstructivo, en todo caso parafrástico. En efecto, la formulación que acabo de ofrecer desarrolla la siguiente definición de lo que Bennington llama “grito o clamor del texto”, *le cri du texte*: “Este clamor, lo hemos visto, es aquello en virtud de lo cual el texto se abre al porvenir ignoto (azaroso, incierto) de la lectura como hacia lo único que lo hace texto” (145-46). He ensayado un comentario sobre la noción de lectura propuesta por Bennington en Bascuñán (2017).

del texto no puede anticiparse automáticamente y, segundo, que no hay lectura que pueda reducir completamente la ilegibilidad que la incita en una consumación definitiva de lo leído. Por otra parte, para llamar, la ilegibilidad del texto tampoco puede ser absoluta —ni noche insondable ni resplandor solar—, pues debe, al tiempo que resiste la transparencia, apelar, ofrecerse, *seducir* a la lectura. La textualidad se oculta mostrando y se muestra ocultando. El don del texto es su sustracción: no un límite infranqueable sino un *enigma*, un retiro que reclama una lectura, que insinúa y que desafía a leer, aunque sin revelar *cómo* leer. El llamado de un texto podría articularse, mínimamente, más o menos así: “léeme, ¿serás alguna vez capaz de ello?” (Derrida 1993, 40). Una lectura que respondiere a este desafío no sería, pues, mera repetición maquinal de lo leído (una tautología, digamos), tampoco sería una apropiación total y sin discriminaciones de un texto transparente, que se deja leer sin resistencia alguna, sino la alteración, o más bien, la *reinención* —siempre parcial e incompleta, estratégica y selectiva en su proceder— de una ilegibilidad abierta (porque apelativa, seductora, desafiante) en legibilidad. La legibilidad de un texto es inseparable de su ilegibilidad. *Solo se lee lo ilegible*.

¿Qué es, en el fondo, un texto, lo textual de un texto, sino el frágil lazo entre la llamada de la escritura y la respuesta de la lectura? ¿Puede algún texto preexistir a o existir independientemente de su llamado? ¿Concebirse sin la virtualidad estructural de la lectura (sobre todo hoy, cuando prácticamente no queda texto que no exista de manera virtual)? Aunque no haya garantía de que la respuesta al llamado efectivamente llegue, o de que un texto no termine siendo un grito bajo el agua; aunque nadie pueda asegurar que un texto no acabará por desaparecer sin dejar rastro, como un garabato de arena en la orilla del mar, para tomar prestada una imagen de Foucault, ¿qué texto puede *darse* transparente y auto-recursivamente, sin reclamar la mediación de su recepción interpretativa, por mínima o imposible que sea? ¿Qué lectura lograría inscribirse, textualizarse, sin ese llamado, sin responder a él y sin reanudar, al responder, el llamado a otra lectura? ¿Se puede leer sin dar a leer al mismo tiempo? ¿Hay respuesta que no sea también un llamado (o llamado que no sea ya siempre una respuesta)? ¿Puede haber un texto *completamente ilegible*? Todo esto ocurriría con un texto que se ofreciese sin resistencia, un texto *completamente legible*. Tal texto no pediría nada. Sería absoluto. Estaría absuelto de lectura porque sería capaz de leerse a sí mismo. En otras palabras, contendría, en la transparencia de sus propias líneas, la efectuación de su lectura total y definitiva. *No se daría a leer*. Suspendería su llamado y cerraría su porvenir, ofreciéndose, a lo sumo, al desciframiento burocrático de su auto-comprensión. Geoffrey Bennington lo explica, lacónicamente, del siguiente modo: “Un texto perfectamente legible en este sentido sería perfectamente ilegible” (2005, 125). Tal texto dejaría, por lo tanto, de ser un texto.

Ante la ilegibilidad parcial del texto, la lectura debe ser *inventada* cada vez y cada vez diferentemente, en una recepción calculada, acotada y remitida al llamado del texto. Ahora bien, tal invención solo puede tener lugar mediante una decisión sin reglas preestablecidas: según una *libertad* insólita, que destituye al “sujeto” lector, soberano o funcionario del saber, precisamente porque la lectura no es un ejercicio tautológico respecto a lo leído, ni tampoco la aplicación obsesiva de un programa de interpretación institucionalizado (que, en efecto, nos privaría de leer), ni mucho menos una transgresión del texto a manos de un lector que se libera arbitrariamente de su llamado. La lectura adviene a partir de eso que Derrida llama *decisión pasiva* o *invención del otro* y según la “lógica” que Jean-François Lyotard ilustra, explotando su insistencia en que un “juicio” solo tiene lugar en la ausencia de criterios, con la imagen de una jurisprudencia sin derecho. Para reiterar uno de los énfasis centrales de *La justa medida de una distancia*: leer no es enjuiciar, no al menos según una concepción tradicional del juicio. Si la lectura es la respuesta a la apelación indeterminable del lenguaje del texto al porvenir de otro lenguaje, si leer es responder a la ilegibilidad de un texto en cuanto clamor de alteración, entonces su suceso marca el movimiento de la transmisión textual como historicidad lingüística allende cualquier captura reflexiva, cualquier control subjetivo y cualquier garantía reconfortante. La lectura es la demolición lingüística que abre la distancia histórica por la que clama el texto.

6. UNA DISTANCIA GENEROSA

Benjamin no extrae estas consecuencias de la ironización de la forma en su tesis doctoral. En efecto, su noción de crítica sigue orientada, al menos hasta su *Trauerspielbuch* y pasando por su ensayo sobre *Las afinidades electivas* de Goethe, por la redención del contenido de verdad de las obras, incluso si estas se afirman como ruinas. Podría también recordarse aquí el ensayo sobre “La tarea del traductor”, que define explícitamente a la traducción como una forma, y al rol solidario que allí detenta la ironía romántica respecto a la consumación mesiánica del lenguaje puro. Pero si la ironía puede interrumpir en todo momento y de modo inesperado la coherencia interna y los encuadres cognitivos de un relato, el del propio Benjamin tampoco está a resguardo de su violencia. Esta, por cierto, sí es una conclusión que *La justa medida de una distancia* nos llama a leer. Justamente mientras comenta la figura de la ironía, Fernández apunta un pasaje de cardinal importancia para la lectura que he propuesto de su libro. No solo porque la sentencia que avanza sea, a mi juicio, correcta, sino también porque es uno de los lugares del libro en los que la lectura *sucede*, y sucede, precisamente, porque allí el tema y la función del texto, sus dimensiones cognitivas y performativas, se compenetran, horadándose recíprocamente. Se trata de un pasaje que, por lo mismo, también expone las condiciones de su operación y de su recepción. Fernández escribe que el carácter inmanente de la ironía “implica que ese momento

destrutivo [el irónico] solo pueda provenir [...] desde una suerte de alteridad que toda obra de arte verdadera —es decir criticable— aloje en su interior/exterior” (2021, 102).²⁵ Con esta formulación, Diego Fernández nos invita a concebir la ironía como una figura de la trascendencia *en* la inmanencia de la tesis doctoral de Benjamin. Me atrevería a decir, por ello, que esta frase encierra, como una cripta, uno de los núcleos secretos de su libro: de allí brota un clamor.

El clamor de *La justa medida de una distancia* inaugura otra distancia; una que, recordando el ensayo de Derrida sobre Édmond Jabes, podría llamarse *generosa*²⁶ (1967, 108), pues suscita, de un modo similar a la escritura fragmentaria de Schlegel leída por Blanchot, “nuevas relaciones [i.e. nuevas lecturas, MB] que se exceptúan de la unidad tal y como exceden lo congregado” (1969, 527). La lectura, según hemos visto a partir del libro de Fernández, que ilumina un registro variopinto —no solo benjamiano— al respecto, es ese *medio* en el que la lengua se transmite históricamente al afectarse a sí misma como de una diferencia, alterándose y resistiéndose a devenir una consigo misma. En la lectura, entonces, la lengua solo “se” imparte partiéndose,²⁷ solo “se” llama despidiéndose y solo “se” da, por ende, como ruego de alteración. En efecto, no advendría lectura alguna si en sus diversos modos de inscripción la lengua no se abriera a otras lenguas e incluso, *in extremis*, a algo otro que la lengua.²⁸ Todo lenguaje y todo texto es, por consiguiente, progresivo e incompleto a la vez: requiere siempre de otra lengua que lo reinscriba y, más fundamentalmente, de la exposición a la alteridad indeterminable de una lengua venidera para encaminarse a su constitución, razón

²⁵ Este suceso de lectura en *La justa medida de una distancia* es proseguido, con el énfasis “performativo” que Fernández le imprime a la lectura, en la sección que cierra el libro, “Lo poetizado del poema”, cuyo motivo no es ya el tratamiento de la crítica inmanente de los románticos de Jena en la tesis de 1919, sino la noción de lo *poetizado* planteada por Benjamin en un temprano ensayo (1915) sobre Hölderlin. Fernández abre esta sección haciendo hincapié en el formalismo de lo *poetizado* y, unas páginas más adelante, antes de enlazar lo *poetizado* con la *vida* del poema (eclosión inmanente de su *poterosa libertad*), escribe que la “indagación ‘de lo poetizado del poema’” —es decir, la lectura— “queda marcada por una suerte de imposibilidad que, a la vez, anima o constituye su propia, paradójica, posibilidad de realización”. En otras palabras, la indagación en lo poetizado *puro* es una tarea puramente ideal, pues lo poetizado nunca se presenta como tal, en un *poema absoluto*, sino a lo sumo negativamente —nunca se da a leer sin ilegibilidad, diríase— y en una pluralidad de poemas singulares: “ello sanciona una distancia infranqueable, inacercable, entre el poema y el ideal”. A partir de esto, Fernández concluye lo siguiente: “¿No es este, así, el (verdadero) concepto de crítica de arte abocado (como ‘tarea’) y determinado (como ‘concepto’) por la idea de la prosa (esto es, abocado por un lado a la presentación de un poema que, *qua* absoluto, ‘no lo hay’ —no puede haberlo—, y que entonces, por otro, solo podría comparecer declinado como lo ‘prosaico’)?”; todo lo cual implica, en fin, que lo que expresa “el poema singular —su mera existencia; pero a la vez existencia real—, es rigurosamente prueba de la imposibilidad de aprehender el ideal en cuanto tal, como también (y al mismo tiempo) su pertenencia, su remisión y su conexión respecto de aquel” (153-154).

²⁶ Agradezco a Thomas Clément Mercier la sugerencia de este pasaje.

²⁷ Se verá, al respecto, Weber (2008, 38-48).

²⁸ Se consultará, para un desarrollo pormenorizado de esta formulación, el capítulo consagrado a Paul de Man en Hamacher (1998). De ahí proviene el tercer epígrafe de este ensayo.

por la cual no hay (ni habrá habido) lengua ni texto que se constituya definitivamente o que alcance su punto de consumación sin, *eo ipso*, aniquilarse, como ocurriría con el *wahre Leser*, el lector verdadero de Novalis. Por lo tanto, la lectura no consume, sino que descontinúa la consumación. Resiste el apocalipsis del *eidos* como unificación formal de la corporalidad fragmentada de la letra por el espíritu del sentido. No se somete al *telos* hermenéutico de la crítica romántica. No favorece la epifanía lingüística de ninguna idea ni la fosforescencia teológica de ningún símbolo. Antes bien, responde al movimiento de una actividad semiótica (*Art des Meinens*) desconcertante, que corta de cualquier forma absoluta lo que de Man llamó, en una formulación que recuerda los énfasis de lectura de Diego Fernández, “la prosaica materialidad de la letra” (1997, 90). Así, la lectura despliega la distancia histórica del lenguaje como una incesante demolición y reconstrucción de formas textuales profanas. En este sentido, leer es “seguir construyendo en lo formado mediante la demolición”.

BIBLIOGRAFÍA

- Bascuñán, Matías. 2017. "Scatter—Freedom". *diacritics* 45 (2): 4-31.
- Benjamin, Walter. 1974. *Gesammelte Schriften*, editado por Hermann Schweppenhäuser y Rolf Tiedemann. Vol. I, 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 2000. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Traducido por Pablo Oyarzún. Santiago de Chile: LOM.
- . 2005. *Libro de los pasajes*, editado por Rolf Tiedemann. Traducido por Isidro Herrera Baquero, Luis Fernández Castañeda y Fernando Guerrero. Madrid: Akal.
- . 2007a. *Obras*, editado por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz. Vol. I, 1. Madrid: Abada.
- . 2007b. *Obras*, editado por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Traducido por Jorge Navarro Pérez. Vol. II, 1. Madrid: Abada.
- . 2017. *Obras*, editado por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz. Vol. VI. Madrid: Abada.
- Bennington, Geoffrey. 2005. *Open Book / Livre ouvert*. CreateSpace (ebook).
- Blanchot, Maurice. 1969. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard.
- de Man, Paul. 1979. *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven & London: Yale University Press.
- . 1997. *Aesthetic Ideology*, editado por Andrzej Warminski. Minneapolis, MN & London: University of Minnesota Press.
- Derrida, Jacques. 1967. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- . 1990. "S'il y a lieu de traduire I. La philosophie dans sa langue nationale (vers une 'litterature en français')" en *Du droit à la philosophie*. Paris: Galilée.
- . 1993. *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Galilée.
- . 1996. *Le Monolinguisme de l'autre — ou La prothèse d'origine*. Paris: Galilée.
- . 2004. "Le parjure, peut-être (' brusques sautes de syntaxe')" en *Cahiers de L'Herne: Jacques Derrida*. Paris: L'Herne.
- Fernández, Diego. 2021. *La justa medida de una distancia. Benjamin y el romanticismo de Jena*. Santiago de Chile: Orjikh Editores.
- Gasché, Rodolphe. 2002. "The Sober Absolute: On Benjamin and the Early Romantics" en *Walter Benjamin and Romanticism*, editado por Beatrice Hanssen y Andrew Benjamin. New York & London: Continuum.
- Hamacher, Werner. 1998. *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 2009. *Für — die Philologie*. Basel: Urs Engeler Verlag (roughbooks 004).

- . 2011a. “Para — la filología” en *95 tesis sobre la filología / Para — la filología*, traducido por Laura S. Carugati. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- . 2011b. “Das Theologisch-Politisch Fragment” en *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, editado por Burkhardt Lindner. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Heidegger, Martin. 1983. *Aus der Erfahrung des Denkens (1910-1976). Gesamtausgabe*, Vol. 13, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Lacoue-Labarthe, Philippe – Nancy, Jean-Luc. 1978. *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil.
- Menninghaus, Winfried. 2002. “Walter Benjamin’s Exposition of the Romantic Theory of Reflection” en *Walter Benjamin and Romanticism*, editado por Beatrice Hanssen y Andrew Benjamin. Traducido por Robert J. Kiss. New York & London: Continuum.
- Rodríguez, Federico. 2020. “La ira de Dios o el imperativo ideoclasta”. *Revista de Humanidades* 42: 201-40.
- Sánchez Meca, Diego. 2007. “Un texto de Friedrich Schlegel sobre el Wilhelm Meister de Goethe”. *Volubilis* 14: 10-30.
- Weber, Samuel. 2008. *Benjamin’s -abilities*. Cambridge, MA: Harvard University Press.