



Mosquera, Mariano Ernesto. "Antropogenética del arte y la literatura. Interferencias entre estética y filosofía de la técnica".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, marzo de 2020, vol. 9, n° 18, pp. 178-191.

Antropogenética del arte y la literatura. Interferencias entre estética y filosofía de la técnica¹

Antropogenetic of art and literature.
Interferences between aesthetics and technique philosophy

Mariano Ernesto Mosquera²

Recibido: 05/06/2019

Aceptado: 19/11/2019

Publicado: 10/03/2020

Resumen

Este trabajo pretende delinear los prolegómenos de una teoría antropogenética de la literatura y el arte. Partiendo de una crítica a la perspectiva romántica que contraponía arte y técnica, el trabajo elabora una concepción de la literatura como técnica que no la reduce ni a un instrumento, ni a un conjunto indeterminado pero finito de procedimientos. La literatura es un objeto técnico, una transformación co-individuante del sujeto y el objeto, de la vida y el lenguaje. El arte como técnica atiende, en un mismo gesto, a la subjetivación como operación, al lugar de la obra en los mecanismos de poder y a su carácter eminentemente infundamentado. Esta propuesta pretende crear nuevos espacios de discusión teórica en las nacientes humanidades digitales.

Palabras clave

Técnica; Gilbert Simondon; Walter Benjamin;
Biopolítica; Humanidades digitales.

Abstract

This paper aims to outline the preliminaries of an antropogenetic theory of literature and art. From a critique of the romantic perspective that opposed art to technique, the work develops a conception of literature as technique not reduced to an instrument, or to an indeterminate but finite set of procedures. Literature is a technical object, a co-individuating transformation of subject and object, life and language. Art as technique implies, in the same gesture, subjectivity as operation, its place in mechanisms of power and its eminently unfundamented condition. This proposal aims to create new spaces of theoretical discussion in the emerging digital humanities.

Keywords

Technique; Gilbert Simondon; Walter Benjamin; Biopolitics; Digital humanities.

¹ Por el largo aliento del proyecto, se vuelven necesarios algunos agradecimientos. A Cecilia Sánchez Idiart, Francisco Gelman Constantín y Laura Ramírez, por permitirme crear una comunidad de obsesiones, frustraciones, miedos y eventuales triunfos. A Marcelo Topuzian, Pablo Rodríguez y Juan José Mendoza, por sus incisivas lecturas. A Elian Pittaro, por darme nuevos ojos para nuevos mundos.

² Licenciado y Profesor en Letras por la Universidad de Buenos Aires, maestrando en Estudios Literarios por la misma universidad y se encuentra realizando un doctorado con una beca Conicet sobre la relación entre la literatura hispanoamericana contemporánea y la cibercultura. Ha publicado en diversas revistas nacionales e internacionales y participado en numerosos congresos. Contacto: marianoernestomosquera@gmail.com.



1. Sobre un tono a-técnico adoptado en los estudios literarios

Se podría hacer una lectura sintomática del estado de los estudios literarios (y de las humanidades en general) analizando la producción referida a las nacientes humanidades digitales. Lo que abundan son aproximaciones instrumentales a las nuevas tecnologías digitales que invaden cada aspecto de nuestra vida, demostrando una grave resistencia a la teoría. De lo que se trata es de una relación extrañada entre el objeto de las humanidades y la técnica con todos sus avatares. A pesar de un cierto positivismo imperante, la perspectiva generalizada continúa siendo de raíz romántica: entre el arte y la técnica, por dar un ejemplo más cercano a nuestra práctica, hay una relación de exterioridad. La técnica no es más que una herramienta, un medio para un fin extra-técnico, sea una edición digital, una creación de estadísticas en grandes masas de textos o una sofisticación del sistema de notación bibliográfico.

Las teorías literarias y las estéticas no son inocentes en este estado de cosas. Desde el propio romanticismo hasta nuestros días, la relación entre arte y técnica se conceptualizó como franca oposición entre lógicas excluyentes: sea la dicotomía entre el útil y el exceso aneconómico (Bataille), entre razón instrumental y negatividad artística (Adorno y Horkheimer) o entre el mayor olvido de la diferencia ontológica y la posibilidad de un pensamiento no objetivante del ser en la poesía (Heidegger). El siguiente trabajo pretende ser un aporte indirecto, pero aun así pertinente, a la elaboración de una teoría de la literatura y el arte como técnica que permita abrir nuevos problemas y horizontes a las humanidades digitales. Para ello, se analizarán, desde el punto de vista de un materialismo discursivo, de los modos en que masas de discursos se encuentran y se afectan mutuamente, diferentes momentos de la relación entre el pensamiento sobre el arte y la filosofía de la técnica (en su vertiente continental, específicamente, alemana y francesa). Este comentario de la estética del siglo XX permitirá, en un segundo momento, ilustrar cómo esas interacciones permiten una reescritura y una nueva luz de algunos momentos cruciales de las teorías literarias, en particular alrededor de algunos elementos de la propuesta del francés Roland Barthes.

2. Arte y técnica entre el romanticismo y la vanguardia

A pesar de haber deconstruido sus mitologemas clásicos (el genio, la inspiración, la expresión, la obra de arte orgánica, entre otros), la estética (como las teorías literarias) no ha renunciado a una distinción clave del Romanticismo que cimenta el poder constituyente y crítico del arte y la literatura: la diferencia entre lo artístico y lo técnico. Esta operación que se encuentra en el centro de la emergencia de nuestras concepciones modernas del arte y la literatura ha demostrado su vitalidad en el alcance y efectividad descriptiva tras 200 años de historia.

Es probablemente en los escritos tardíos de Martin Heidegger (paradigmáticamente en su *Nietzsche*, de 1961) donde esta herencia romántica encuentra su destino más singular. La clave interpretativa de la metafísica que ofrece el filósofo alemán en sus escritos tardíos es aquella que localiza en su núcleo originario un olvido de la diferencia ontológica. La esencia de la metafísica será así algún grado de identificación entre el ser y el ente. Es precisamente en este marco de indagaciones donde la cuestión de la técnica emerge con toda su fuerza. Condición de posibilidad para la deconstrucción de la metafísica es su consumación, es decir, la realización de las tendencias griegas como progresión hasta su límite del ocultamiento del ser en la filosofía moderna. La consumación de la metafísica, entonces, no puede ser pensada como conquista de la perfección, sino como reunión de toda su historia en su posibilidad límite. En la radicalización del olvido originario, en la identificación acabada del ser y el ente, es donde la Edad Moderna reúne a la filosofía y a la ciencia: “la esencia de la técnica moderna [...] es idéntica a la esencia de la metafísica moderna” (Heidegger 75). Heidegger rechazará así lo que

podríamos llamar una concepción antropológico-instrumental de la tecno-ciencia. Para el filósofo alemán, la técnica no es un instrumento, no tiene un carácter neutro que se cargaría de valor en una dimensión pragmática lógicamente posterior. La técnica, en cambio, es una manifestación del ser, la tecno-ciencia actual es la mostración del ser en la época contemporánea. Partiendo de la hegemonía fundamental de la Cibernética, los entes se presentan al Dasein de un modo técnico,³ como “Stock” (Bestand) o “ser-disponible”. Así, la época tecno-científica piensa el mundo en términos de disponibilidad, como pasible de explotación, transformación, reserva y circulación. La actitud moderna será, entonces, la de la imposición del sujeto sobre la realidad.

Por contraposición al carácter metafísico de la técnica, el arte aparece como la posibilidad de una relación con el ser que se mantenga en “lo abierto”. La operación heideggeriana de dilucidación de la esencia del arte parte de la postulación de la diferencia ontológica: “El ser no es nunca un ente. Pero por el hecho de que ser y esencia de las cosas no puede nunca resultar de un cálculo o de una deducción de lo que tenemos ante nosotros, tienen que ser libremente creados, puestos, regalados” (cit. en Barjau 57-58).⁴ Aceptada esa diferencia fundamental oscurecida por la historia de la metafísica, Heidegger piensa al ser como libre donación, como creación originaria. Aquí es donde se despliega el poder del habla poética como paradigma del arte: “La poesía es fundación del ser con la palabra” (Heidegger 38, traducción propia).⁵ Si en el útil su carácter de ente, de existente, se desvanece en su utilidad, en su uso, radicalizando el olvido de la diferencia ontológica; en la obra de arte, su existencia vibra como acontecimiento singular no objetivante, apertura a “lo abierto” en el que la relación con el ser depende de una posición meditativa que tiene muchas consonancias con las perspectivas filosóficas orientales. Así, en la contraposición arte y técnica se deja ver que la esencia de la poesía es la vía regia al ser, fundación ontológica.

Si bien la oposición en cuestión ha dominado el campo del pensamiento sobre el arte desde el Romanticismo hasta nuestros días, no se podría afirmar que la posición de esta investigación es fundamentalmente *sui generis*. Los trabajos sobre arte de Walter Benjamin, que analizaremos a continuación, por mencionar el ejemplo más célebre, elaboran una noción de la literatura como técnica a contrapelo del pensamiento estético de la modernidad.

Por otro lado, es en la reflexión más cercana a la práctica artística donde esta contraposición clave ha encontrado sus contendientes más formidables. Tal como señala Flavia Costa, “la técnica [también] es aquello capaz de salvar al arte, sacudirlo de su modorra institucionalizada, de su círculo endogámico de autocelebración enemistada con la corriente de la vida” (s.p.). Por supuesto, nos encontramos en el ámbito ejemplar de las vanguardias

³ “Dasein” ha sido tradicionalmente traducido en español como “ser-ahí”, cuyo momento fundante es la traducción del mexicano José Gaos de *Ser y tiempo*. Esa traducción ha logrado un consenso muy importante entre los especialistas, pero en los últimos años se justificó una nueva traducción, la del chileno Jorge Eduardo Rivera, por su pretensión de aligerar las dificultades del texto. Por otro lado, aunque no podremos extendernos sobre este punto, se puede entender que el concepto de “Dasein” es una operación de inversión de la tradición subjetivista del cartesianismo (Pacheco Cornejo).

⁴ Dada la dificultad del texto-fuente, presentamos un muestreo en alemán: “Das Sein ist niemals ein Seiendes. Weil aver Sein und Wesen der Dinge nie errechnet und aus dem Vorhandenen abgeleitet werden können, müssen sie frei geschaffen, gesetzt und geschenkt werden” (Heidegger 38). Otra de las traducciones que circulan en América Latina, la del mexicano Samuel Ramos, prefiere traducir “das Vorhandene” por “lo existente”, agregándole una proyección metafísica excesiva a la expresión, que está más cerca simplemente de “lo dado”, tal como la expresa la versión que consignamos arriba.

⁵ “Dichtung ist worhafte Stiftung des Seins” (Heidegger 38). Las traducciones que manejamos acá no son completamente satisfactorias y se optó por una combinación de ambas. Barjau reconoce bien que “stiften” se entiende más bien como “fundar”, “crear” o incluso “dotar de medios” que como “instaurar”, que acarrea un sentido legal o estatal, esta última la decisión de Ramos. Pero Ramos deja leer un aspecto clave de la operación heideggeriana cuando entiende “worthaft” más bien como un atributo (“verbal” o “con palabras”) que un agente (“por la palabra”).

históricas. Una de las escenas olvidadas de esta ebullición artística de principio de siglo nos ofrece un punto de partida para empezar a desandar la dicotomía. Desde planteos sociológicos y posformalistas, el teórico del productivismo y el constructivismo Boris Arvatov ha elaborado una conceptualización que escapa a la oposición arte-técnica. Tomándose en serio el llamado formalista a considerar al arte como una técnica, Arvatov reflexionó sobre el carácter transformador del arte desde una perspectiva marxista:

Antes los artistas creaban en sus cuadros y estatuas una belleza ilusoria, representaban la vida o la adornaban exteriormente; hoy deberán desechar la estética de la contemplación y de la admiración, abandonar sus sueños individualistas sobre la realidad y ponerse a construir la vida, en sus formas materiales. (77)

El arte, en la naciente sociedad proletaria, se vuelve indistinguible de cualquier práctica y el artista comienza a difuminarse en la figura del ingeniero vital. Si el arte durante el capitalismo se ha independizado es porque el artista constituye una subjetividad equivalente al obrero y su trabajo con los materiales: su carácter intrínseco se encuentra velado vía la alienación producida por la propiedad de los medios de producción. Así, es la revolución socialista la que le volverá a otorgar al artista y su práctica su verdadero lugar en la sociedad: “La primera tarea de la clase obrera en el arte es destruir las fronteras históricas que separan la técnica artística de la técnica social” (84).

Arvatov es sin duda una voz solitaria en el ámbito artístico, sobre todo si consideramos que el socialismo soviético finalmente tendió a legarle al arte una función propagandística e ideológica. Si bien todavía apegado a una noción utilitaria del arte y la literatura, Arvatov identificó con perspicacia uno de los núcleos problemáticos impensados de la historia del pensamiento estético. Hoy en día, por más anacrónico que suene, ser un productivista nos legaría la tarea de deconstruir la noción de técnica arvatoviana, buscando su merecida revitalización.

3. Excursus sobre Adorno o la técnica como momento dialéctico del arte

En su *Teoría estética*, Adorno desarrolla una crítica al constructivismo que nos sirve como punto de partida. Para el filósofo alemán, la noción de construcción que se deduce de tal propuesta funciona como una reducción de los materiales a una unidad superior, que allana, homogeneiza y armoniza la obra de arte. Se trataría, entonces, de un principio ideologizante del arte. La síntesis de lo múltiple de la que depende el concepto de construcción funciona a costa de sacrificar los momentos cualitativos de la obra, reprimiendo aquellos elementos que nunca estarán de acuerdo con la unidad exterior que se les impone. Las propias palabras de Adorno aclaran la operación: “El constructivismo artístico no deja ya sitio a la ocurrencia (*Einfall*), a lo que aparece arbitrariamente y sin plan prefijado [...] (Ésta es) la fatalidad inherente a la racionalización” (cit. Osborne 181). Es la arbitrariedad no planificada lo que no se puede borrar de la obra de arte. En este sentido lee Adorno el funcionalismo defendido por el constructivismo o el productivismo. La apelación a estos fines extraestéticos parece posibilitada por el carácter derivado de lo estético en la propia obra de arte. Funcionar como construcción se entenderá como sobredeterminación funcional interna de sus elementos en pos de un uso social, posibilitado por una racionalización totalizante, que deja, según Adorno, leer sus fisuras.

Esta crítica al constructivismo permite entender la aproximación dialéctica de la técnica en Adorno. El arte, como producto humano, es una técnica. Pero el arte no se agota en una técnica, no coincide con el conjunto de sus momentos técnicos: “La técnica es la responsable de que la obra de arte sea más que un aglomerado de lo fáctico, y este más es el contenido” (Adorno 284). La técnica y el contenido son dos momentos de una dialéctica negativa, infinita,

irresoluble, inarmónica. El contenido solo puede extrapolarse a partir de la concreción técnica. La técnica es la entrada cognoscitiva del arte, punto de conmensurabilidad a la conciencia.

Por otro lado, la técnica abre el pensamiento estético a una historia discontinua y heterogénea del arte. Aunque las obras son inconmensurables, sus técnicas dejan leer una lógica de estructuración creciente, un “progreso”. Este concepto heterodoxo de progreso se entiende no solo como progresivo dominio de los materiales sino también como progresiva conciencia de la libertad. El progreso técnico supone “una disponibilidad mayor de recursos y posibilidades en la instancia de producción” (Martínez 12). Por fuera de cualquier voluntarismo, la técnica en Adorno, como punto de anclaje del conocimiento estético, posibilita la autoconciencia de la libertad del artista. Esta es la instancia donde paradójicamente el arte se distancia y se acerca tanto al artesanado como a la industria. La producción artesanal e industrial de objetos depende de una relación de medios y fines que la condiciona y que no admite variación “imaginaria” (o la admite solo si se trata de una invención singular). Pero ya señalamos cómo Adorno considera el funcionalismo en el arte como una ideologización. Ahora bien, en la industria, la racionalidad instrumental se autonomiza, se rompe la lógica de medios y fines, la industria se transforma, como el arte, en un fin en sí mismo. Paradójicamente, aquellos polos que no podían parecer más antitéticos encuentran una analogía singular en la finalidad sin fin que Kant postulaba.

4. Por una antropogenética del arte: Benjamin y Simondon

Arvatov sigue atrapado en un esquema instrumental de la técnica cuando afirma que ésta funciona violentando los materiales, sea el lenguaje para la literatura, la piedra para la escultura o la sociedad para la ingeniería vital. Una noción pasiva de la materia no podría superar los atolladeros de nuestra época romántica. El problema de este esquema de pensamiento continúa siendo su hilemorfismo, su consideración de una forma activa que informa la pasividad informe de la materia. El filósofo francés Gilbert Simondon es quien ha elaborado la crítica más sofisticada a este esquema transhistórico de pensamiento. En el primer capítulo de su tesis de doctorado, *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*, Simondon define el proceso de toma de forma técnica de un ladrillo de arcilla como la comunicación de dos cadenas semi-técnicas: la que concierne a la preparación de la arcilla y la concierne a la preparación del molde. En este sentido, “es preciso que la materia ya esté estructurada de una cierta manera, que ya posea propiedades que sean condiciones de la adquisición de forma” (Simondon 46). La relación entre materia y forma no implica a una materia inerte y a una forma que proviene desde afuera, “entre materia y forma existe una operación común y a un mismo nivel de existencia; este nivel común es el de la *fuerza*” (33). Esta innovadora concepción de la técnica es la que nos permitirá elaborar una concepción de la literatura que supere las contraposiciones románticas.

Pero para arribar a los prolegómenos de una estética productivista-simondoneana debemos dar un rodeo y analizar la propuesta del filósofo francés a la luz de otro pensador salvaje del siglo XX: Walter Benjamin. Aunque no elaboraron teorías sistemáticas sobre la relación, sus aportes permiten empezar a delinear una reflexión no antitética sobre el arte y la técnica, una conceptualización *sui generis* que permite afrontar nuestra época hipertécnica sin caer en los atolladeros clásicos, una propuesta que permita volver a pensar conjuntamente aquello que los griegos llamaron *tekhnê*. De lo que se tratará en este apartado es de leer a Benjamin a través de Simondon y a Simondon a través de Benjamin, iluminando recíprocamente los límites de sus propuestas y ensayando posibles salidas, futuros caminos de la investigación.

Un buen punto de partida es empezar por el trabajo leído por Benjamin en el Instituto de Estudios del Fascismo de París en 1934, “El autor como productor”. El filósofo alemán busca

allí intervenir en una de las discusiones claves de la izquierda europea del momento: ¿Cuál es la función del arte? ¿Cuál es la función del intelectual? ¿Qué poder de intervención tiene la literatura? Frente a estas preguntas, Benjamin identifica un “conservadurismo de izquierda” que identificaba la oposición temática de una obra hacia las relaciones de producción con una tendencia política revolucionaria. De este modo, para Benjamin, este tipo de aproximación a la literatura desconocía y oscurecía las funciones contrarrevolucionarias que una obra podía ejercer más allá de su “espíritu emancipatorio”. Una verdadera crítica materialista no debe preguntarse por el modo en que una obra se relaciona con las condiciones de producción de una época, más bien debe preguntar cómo se inserta en ellas, qué funciones cumple en aquellas relaciones. La respuesta completamente vanguardista de Benjamin (y que todavía no hemos llevado hasta sus últimas consecuencias) es una apelación a la literatura y el arte como técnica. Solo así se podrá salir del atolladero de los estudios representacionistas y superar la estéril contraposición entre “forma” y “contenido”, “tendencia literaria” y “tendencia política”: “Si antes, por tanto, nos permitimos formular que la tendencia política correcta de una obra incluye su calidad literaria, porque incluye su tendencia literaria, determinamos ahora con mayor precisión que esa íntima tendencia puede consistir en un progreso o un retroceso de la técnica literaria” (Benjamin 119-120). La elaboración de un concepto de literatura como técnica permite entonces pensar la intervención del autor en los medios de producción, es decir, su carácter de productor. En resumidas cuentas, podríamos decir que la operación de Benjamin busca, en principio, repensar las relaciones de la distinción clásica marxista entre base y superestructura o, más incisivo aún, neutralizarlas completamente.

Desde otra perspectiva, un texto poco visitado de Simondon permite revitalizar la operación benjaminiana. En “Cultura y técnica”, el filósofo francés se propone deconstruir esta falsa oposición apelando al carácter técnico de cualquier hecho de cultura. Si tradicionalmente se pensó la cultura como desinteresada, depositaria de valores trascendentes, y la técnica como mera organización de medios indiferentes en sí mismos en vistas a fines utilitarios, el objetivo de una filosofía que viene será localizar el punto de intersección entre ambas. Ya un simple trabajo etimológico reconoce en la noción de cultura una relación con técnicas de cuidado de animales y plantas. De este modo, “la ‘cultura’ y la ‘técnica’ son una y otra actividades de manipulación, y por lo tanto son técnicas” (Simondon 22). Tanto Simondon como Benjamin hacen colapsar elementos tradicionalmente considerados como superestructurales en la base económica y las relaciones de producción. Simondon incluso avanza más lejos y nos permite reconocer el carácter completamente actual de su propuesta. La cultura y la técnica se identifican porque ambas son técnicas de manipulación humana. No solo se trata de producción de objetos y mercancías, sino, foucaultianamente, de producción de subjetividades, producción biopolítica, intervención sobre los cuerpos, los lenguajes y los actos. Benjamin, leído desde Simondon, nos permite reconocer cómo el arte y la literatura, en tanto técnicas, son modos de producción de formas de vida. Este punto se analizará en el siguiente apartado.

Ahora bien, aunque Simondon nos permita prolongar las hipótesis benjaminianas, eso no quiere decir que se encuentre en el filósofo francés una teoría estética acorde con la propuesta de esta investigación. Esto en parte se explica por las posiciones un tanto tradicionales (poskantianas) respecto del arte en la obra de Simondon. El filósofo francés, pese a reconocer un momento técnico en la obra de arte como cosa artificialmente construida, no identifica lo técnico y lo artístico. El pensamiento estético sería aquel que opera “transductivamente” la división de los modos de existencia y permite atravesar de uno a otro. El arte no es ni técnico ni religioso, pero atraviesa esos dominios precisamente por no tener ni dominio propio ni esencia. El pensamiento estético reconstruye local y singularmente la unidad perdida de la experiencia mágica. En esta pretensión una estética a la letra de Simondon encuentra ecos románticos.

En la tercera parte de *El modo de existencia de los objetos técnicos*, Simondon se propone analizar la relación entre el pensamiento técnico y otro tipo de prácticas. Aquí es donde se inserta su reflexión estética. Oponiéndose a cualquier teoría representativa, Simondon señalará que el arte no se encuentra definido por su imitación del mundo, sino por su inserción singular en él. La obra de arte es la resolución a una exigencia de creatividad del mundo que posee cierto número de lugares destacables, puntos excepcionales que la atraen y estimulan: “El objeto estético está mal nombrado; el objeto sólo es objeto para la percepción cuando es captado como *hic et nunc*, localizado” (Simondon 210). Un objeto estético es un recorte perceptivo proveniente de una génesis preobjetiva, una reticulación del mundo en el que aparecen puntos-clave. No hay obra de arte sin percepción estética y ésta depende de una realidad pre-individual que se debe interpelar.

Un texto clásico de Benjamin permite historizar y situar la propuesta simondoniana. En “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Benjamin se propone elaborar los rudimentos de una estética materialista analizando los efectos del ingreso de las técnicas reproductivas provenientes del capitalismo industrial en la esfera del arte. Ese ingreso produce, por un lado, un cambio en los modos de producción artísticos: el arte comienza a producirse y circular masivamente, como el resto de las mercancías. Este proceso derrumba la pretendida autonomía relativa del arte y abre una nueva posibilidad crítica y política. Por otro lado, el ingreso de estas nuevas técnicas produce un cambio en los modos de recepción. Tradicionalmente, el arte para Benjamin es el resultado de una secularización de un impulso mágico o religioso. Originariamente no había una idea de representación, la función del arte se agotaba en su valor ritual, los ídolos figurados eran en sí mismos entidades espirituales. En la modernidad, el valor de culto se sustituye por la noción de autenticidad. Es aquí donde el diagnóstico benjaminiano echa luz sobre los planteos de Simondon. La autenticidad está pensada como la creación irreplicable de un genio. El valor cultural del arte tradicional sobrevive en el carácter único, original e irreplicable de la obra de arte moderna. Benjamin llama a este modo de recepción de la obra su carácter “aurático”. Resulta paradójico que un autor tan preocupado en pensar heterodoxamente la técnica y su relación con la cultura como Simondon formule una teoría estética equiparable con la tradición romántico-idealista desde el punto de vista de Benjamin. El arte como localización de los puntos-clave del mundo puede ser fácilmente comprendido como “arte aurático”. Para Benjamin, el ingreso de las tecnologías de reproductibilidad técnica rompe con el carácter irreplicable de la obra. En la fotografía y en el cine, ya no hay original, todo es copia de copia. Esta pérdida del aura abre la posibilidad de un modo no contemplativo, colectivo y político del arte.

Ahora bien, sería injusto con Simondon si se redujera su propuesta a una versión del arte aurático. El filósofo francés no hace equivaler la localización, el aquí y ahora, con una pureza efímera e irreplicable:

[El arte] no hace a algo eterno, sino que da el poder de renacer y volver a realizarse; deja semillas de esencia; da al ser particular realizado *hic et nunc* el poder de haber sido él mismo y sin embargo ser de nuevo él mismo otra vez y una multitud de otros; el arte relaja los vínculos de *ecceidad*; multiplica la *ecceidad*, dando a la identidad el poder de repetirse sin dejar de ser identidad. (Simondon 217)

Así, el punto clave no se opone a su iterabilidad y su singularidad excepcional le permite atravesar la alteridad.

5. Bataille, el primitivo juego de un animal en busca de su imagen

No resulta anodino señalar que el fondo genealógico en el que se recortan los planteos simondonianos encuentra en Friedrich Nietzsche una figura central. La filosofía francesa de segunda mitad del siglo XX (Foucault, Deleuze, Derrida, Althusser, como sus ejemplos estelares) elaboró una recepción del “filósofo del martillo”, a través del prodigioso trabajo filológico y filosófico de Giorgio Colli, que revitalizó sus hipótesis y lo disoció del pensamiento xenófobo que se había hecho cargo de él en los albores del siglo. Si en Deleuze o en Simondon tropezamos con los prolegómenos de una teoría del arte como técnica siguiendo los caminos nietzscheanos, otra tradición de lectura lo enfrenta a un fondo no técnico de la práctica estética.

Más allá de la propuesta heideggeriana, que ya analizamos anteriormente, el pensador más interesante que representa esta operación es Georges Bataille. En sus escritos, Bataille pergeña una reflexión sobre el arte que lo opone (cuasi-trascendentalmente) a los poderes homogeneizantes de la ciencia y la técnica.

En un texto poco leído, *Lascaux o el nacimiento del arte*, Bataille propone a las cavernas recientemente descubiertas en Lascaux como una imagen paradigmática de la emergencia (pre)histórica y conjunta del arte y el hombre. Antes del Paleolítico superior tenemos un animal que vive gregariamente, que caza y se organiza, que trabaja la piedra, pero, al menos en la consideración batailleana, todavía no es un hombre. Ese animal todavía no desencadenaba los poderes de la transgresión que caracterizarían el deseo humano. En esas paredes pintadas de caballos, toros y venados se materializa el fulgor iniciático de una débil humanidad que encontró por primera vez las fuerzas para atravesar los tiempos. Aun en contra de algunos descubrimientos científicos de la fecha, Bataille hace equivaler la emergencia del *Homo Sapiens* con el origen del arte. Si el nacimiento del trabajo y los utensilios se lo debemos al *Homo Faber*, aquel que no siendo ya animal todavía no era hombre, es el *Homo Sapiens* el que inventa el arte y, con esa invención, se descubre a sí mismo, su propia imagen.

La operación de Bataille apela a una diferenciación evolutiva para desplazar el eje de la antropogénesis desde el trabajo (en la tradición hegeliano-marxista) al arte. En un sentido estricto, el nacimiento del arte debe remitirse a la existencia previa de la técnica. El arte “supone la existencia de utensilios y la habilidad requerida para confeccionarlos o manipularlos” (Bataille 38). Así, el arte como práctica refiere inmediatamente a una técnica, a un hacer. Pero lejos de una identificación que adelantaría nuestras propias hipótesis, este momento técnico del arte se despliega como su pura negación. El arte es la protesta del deseo humano contra el mundo de la técnica que lo precedía.

Bataille hace del arte y de la técnica las imágenes paradigmáticas de una descripción psicológica bifronte de la sociedad. Por un lado, la homogeneidad social se caracteriza por la commensurabilidad y conciencia de identidad de los elementos. En este sentido, la base de la parte homogénea de la sociedad es la producción. En la sociedad productiva, una actividad útil nunca tiene sentido o finalidad en sí misma sino por su relación con otra actividad útil. Por oposición a la homogeneidad, se delinea la heterogeneidad social como aquello imposible de asimilar. Bataille identifica formalmente la relación entre homogeneidad y heterogeneidad con la exclusión en el yo consciente de los elementos inconscientes de la psiquis. Así, una serie de actividades sociales se insertan en este campo: lo sagrado, la magia, la violencia, la desmesura, el peligro. El arte figurará un ejemplo paradigmático de lo heterogéneo por su valor de gasto improductivo, exceso significante.

La propuesta batailleana traduce la oposición trágica nietzscheana a todo el espectro antropológico. El principio de individuación apolíneo (la homogeneidad) resulta transgredida por una fuerza indómita dionisiaca (la heterogeneidad) que surge desde lo más íntimo del deseo humano. Esta oposición cuasi-trascendental ilustra cabalmente una de las tradiciones más fuertes de la oposición entre arte y técnica que dominó los discursos teóricos de la modernidad.

Más allá de los argumentos elaborados en este trabajo que permitirían discutir con la posición de Bataille y Heidegger, es en Simondon mismo donde encontraríamos una respuesta satisfactoria. El argumento de Bataille se sostiene en la oposición entre un campo de lo calculable y su transgresión acontecimental. Simondon señalaría que esa oposición supone una concepción normalizada de la técnica y una construcción conceptual que busca defenderse de sus efectos. La técnica como actividad implica ya una intervención como acontecimiento sobre las estabilidades dadas (“naturaleza”). Simondon se pregunta:

¿Pero acaso toda creación no es transgresión? Creo que la transgresión, cuyo origen es la serpiente, es la creación de una persona. Si Adán y Eva no hubieran salido nunca del jardín del Edén, no se habrían convertido en personas humanas ni en inventores. Sus hijos fueron uno pastor y el otro agricultor. Las técnicas nacieron allí. Finalmente, técnicas y transgresión me parecen lo mismo. (Cit. en Bardin 50)

Sea en el Edén o en el Olimpo, sea Adán y Eva o Prometeo, la técnica surge como violación de una ley dada, divina, que nos conminaba a vivir sin fuego.

6. Leer Simondon a contrapelo: Stiegler y Foucault

En el pensamiento francés contemporáneo, el filósofo Bernard Stiegler es quien ha prolongado sustantivamente las reflexiones simondoneanas. Partiendo desde la necesidad de un pensamiento de la técnica más allá del heideggereanismo imperante, Stiegler rescata, en un mismo gesto, la conceptualización de Simondon y los trabajos antropológicos de Leroi-Gourhan. La técnica no es ni el efecto de la caída del Dasein ni la desnaturalización ontológica del ser, sino la actividad más propia del hombre. No habría antropogénesis sin esa prótesis originaria que constituye al pulgar, el primer objeto técnico orgánico. Así, aunque la técnica no reenvía a un agente fundante, tampoco se trata de un burdo determinismo materialista. La técnica es un fenómeno de exteriorización originaria, una concretización protésica o suplementaria que constituye por co-individuación la diferencia entre interno y externo, sujeto y objeto, hombre y técnica. La técnica no es la agencia activa sobre una materia pasiva, sino la diferenciación ontológica de la vida en sujeto.

Por fuera de la posfenomenología, la hipótesis stiegleriana de la técnica como subjetivación del viviente encuentra ecos en los últimos trabajos de Michel Foucault. Conocida es su operación: el poder no actúa como represión, negativamente, sino como subjetivación, positivamente. Entre el poder y la vida media un tercer término, la técnica como formador sin agente de la materia viviente; este dispositivo lleva el nombre de biopoder. Menos conocida, quizá por disquisición filológica (aunque no estéril), es la relación entre aquella concepción de técnica y la de arte. Tal como señala en un erudito trabajo Judith Revel, entre arte y técnica existe para Foucault una connivencia fundamental:

Entre los términos de ‘técnica’, ‘producción’ y ‘arte’ existe para Foucault una doble unidad, o al menos, una doble coherencia: de una parte, los tres implican una dimensión que es la de la existencia, es decir, que implican directamente la relación consigo mismo (la subjetividad como devenir) bajo la forma de una experiencia; de otra parte, los tres incluyen un gesto constituyente, una invención, una creación. (3)

Este rodeo permite entonces volver a Simondon para leerlo a contrapelo. No se trata, entonces, de pensar la obra de arte como objeto que dispara una transducción entre otros modos de experiencia y de existencia. La literatura es un objeto técnico, una transformación co-individuante del sujeto y el objeto, de la vida y el lenguaje. Una estética productivista-

simondoneana es fundamentalmente un análisis antropogenético del arte, una economía política de la literatura y una discusión permanente con los reductos románticos de la cultura. El arte como técnica no se reduce ni a un útil ni a una serie finita e indeterminada de procedimientos. El arte como técnica atiende, en un mismo gesto, a la subjetivación como operación, al lugar de la obra en los mecanismos de poder (incorporación o resistencia) y a su carácter eminentemente infundamentado.

Este resultado permite reevaluar y reescribir alguna de las operaciones clásicas de las teorías literarias contemporáneas. Aquí es donde hacen su entrada los trabajos de Roland Barthes.⁶ Es parte del consenso metacrítico que el derrotero teórico de Barthes muestra varios momentos diferenciados, intuición confirmada por el propio ensayista francés en su autobiografía intelectual, *Roland Barthes por Roland Barthes*. Dos de estos momentos parecen resultar de importancia para la operación teórica que se delinea en estas páginas. En primer lugar, el momento estructuralista. En un ensayo temprano en el que comenta el trabajo de una colega sobre Kafka, Barthes señala que “el ser de la literatura no es más que su técnica” (Barthes 189), una afirmación de clara resonancia formalista. Podría parecer que esta hipótesis entra en serie con la que se presentó aquí, pero una lectura más atenta permite establecer distinciones claves. Cuando Barthes se refiere a la técnica, pretende distinguir entre una orientación crítica temática, que se ocuparía de los significados que una obra oculta, y una orientación específicamente literaria que afirmaría que la perspectiva de la técnica es la que atiende a la forma de las significaciones. Henry Staten elabora una crítica convincente cuando sostiene que el estructuralismo introdujo una reducción de la ontología artística al afirmar que había que entender a la obra como sistema de significaciones. En este sentido, lo que se propone aquí, como ya se ha planteado, es un “paso atrás” respecto de la operación estructuralista, focalizando no sólo en la forma y el sistema de las significaciones, sino en el proceso mismo de donación de forma, el sentido de lo que aquí llamamos técnica.⁷

Cuando, en *S/Z*, Barthes introduce la conceptualización de la literatura como producción, se acerca más a la perspectiva aquí defendida. Contra el divorcio que la institución literaria mantiene entre el fabricante y el usuario del texto, entre el autor y el lector, Barthes elabora un concepto plural de texto y una concepción de la lectura como trabajo con el lenguaje. Leer es encontrar sentidos, designarlos, nombrarlos, renombrarlos. El texto es una nominación en devenir, un objeto constitutivamente abierto y multiforme, una aproximación incansable, un trabajo metonímico infinito. No hay clausura entre sujeto y objeto, porque ambos son el índice de una operación potencialmente inacabable, polos inestables constituidos por la misma relación.

Simondon permite reconceptualizar esta operación recuperando nuestros resultados. La oposición entre texto y obra, entre apertura y clausura, entre texto legible y texto escribible, es

⁶ Resulta muy difícil ofrecer una imagen cabal de la importancia de los trabajos Barthes como figura saliente de la teoría literaria francesa. Conceptos como los de “escritura”, “la muerte del autor”, el “texto” como opuesto a la “obra”, la recuperación de las dimensiones de “placer” y “goce” textual constituyen una influencia crucial en la práctica crítica contemporánea. La recepción de Barthes en América Latina y, específicamente, en Argentina fue particularmente fructífera. Las primeras lecturas pertenecen al campo de la semiología (Oscar Steimberg, Eliseo Verón, Oscar Traversa) y luego se desplaza hacia la crítica literaria (Nicolás Rosa, Enrique Pezzoni, José Luis de Diego, las revistas *Literal* y *Los libros* entre muchos otros). Para recuperar los avatares de la circulación de los trabajos del ensayista francés en Argentina, de particular interés es el trabajo de Luis Gusmán, *Barthes: un sujeto incierto*.

⁷ El reciente trabajo de Henry Staten, *Techne Theory*, es un aporte fundamental a las teorías técnicas de la literatura y el arte. Su oposición a las concepciones románticas del arte, proponiendo más bien un enfoque en el carácter histórico y transmisible del *know-how* artístico, lo convierte en un interlocutor de importancia de las hipótesis de este trabajo. A modo de crítica, se podría señalar que uno de los puntos ciegos de su propuesta es el de no establecer un diálogo productivo entre la estética y la filosofía de la técnica, espacio vacante en el que se mueven estas páginas.

equivalente punto por punto con la oposición entre objeto técnico abierto y cerrado. Un objeto técnico es cerrado cuando es una cosa que, luego de salir de la “fábrica”, comienza un período de envejecimiento, de deterioro por la pérdida de contacto con la realidad contemporánea. En la literatura, tal objeto sería el texto legible, el texto absolutamente codificado por la historia, fosilizado, inutilizable, incapaz de despertar nuevas lecturas e individuaciones. El objeto técnico abierto es un objeto que permite constantemente mantener nuevas relaciones, un objeto que puede escapar (aunque sea temporariamente) al envejecimiento y la obsolescencia. En palabras de Barthes, un texto escribible, demoníaco, perenne, en completo devenir. Reversionando a Simondon, diríamos que el texto escribible como “objeto técnico abierto es neotécnico, está siempre, en cierta medida, en estado de construcción, como la imagen de un organismo en crecimiento” (cit. en Novaes 380). Un objeto cerrado pierde rápidamente su efectividad como núcleo subjetivador y crea subjetivaciones obsoletas, inactuales, parásitas. Un objeto abierto puede atravesar contextos, renacer en mil manos, volver a ser utilizado, despertar nuevas subjetivaciones, nuevas configuraciones de vida y poder.

Ahora bien, se nos podría criticar que traicionamos la operación textualista de Barthes colocándola en el seno de relaciones inadvertidas por su propuesta. Pero esta dista de ser la última palabra del teórico francés. En su último seminario en el Collège de France, *La preparación de la novela*, Barthes se dedica a analizar los modos en que la técnica literaria entrecruza indecidiblemente la estética y la ética. Si la escritura es acción, intervención, gesto y trabajo no es porque ya haya como fundamento de tal operación un sujeto constituido del que el proceso extrae su sentido, su finalidad o su intención. Pero el motivo último del curso es no caer en la “censura del sujeto”, ni en su versión positivista ni en su versión marxista. De lo que se trata es del anverso de la reflexión aristotélica sobre la técnica. El principio del ser no se encuentra en el creador, el productor no es la fuente del principio del ser. Más bien, es en las propias acciones, en las operaciones, donde se delinea, en un mismo gesto, una estética (forma-de-obra) y una ética (forma-de-vida). Toda obra, como fruto de la invención técnica, es una “nueva vida”. El quehacer literario (y artístico) no es tan solo el sacrificio de la vida por la obra, sino la formación práctica en la obra de la vida de ese sujeto que así devendrá escritor.

7. Conclusión: el papel inasignado de las humanidades digitales es interpelar lo digital como revolución técnica

Pensar la literatura y el arte como técnica abre nuestro objeto a una historia particular que todavía resta escribir, una historia de contactos y contagios con series mucho más amplias que lo que una perspectiva autonomista podría sospechar. Afirmar que hay obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica no quiere decir mucho más que esto. Ninguna técnica se encuentra aislada ni está completamente sobredeterminada. Las técnicas, y aún más las artísticas, poseen un resto de indeterminación, de virtualidad. Las técnicas entran en constantes relaciones y modificaciones al interior de un sistema técnico. Así, cada obra de arte es la resolución singular a una relación inter-técnica, definida históricamente por las innovaciones técnicas que abren un nuevo juego de interdependencias entre las técnicas instaladas y las técnicas emergentes que desestabilizan un equilibrio adquirido y reconfiguran las propias relaciones inter-técnicas.

Una perspectiva teórica a la altura de las mutaciones del presente debe tener en cuenta este carácter abierto e histórico del arte como técnica. Aquí es donde las humanidades digitales deben tomar la posta. Más urgente que la enseñanza de un software bibliográfico es la elaboración de una teoría que permita interrogar los modos en que las tecnologías de la información desestabilizan el sistema técnico de las artes y cómo éstas responden. Tal objetivo dependerá no solo de un gran esfuerzo interdisciplinario sino también de una superación

sostenida de la resistencia a la teoría que sume a buena parte de los estudios literarios. La imaginación categorial debe volver a ganar dignidad de práctica.⁸

Resulta productivo ejemplificar críticamente nuestra propuesta. En los últimos años hemos estado trabajando en esta dirección con un corpus de literatura autobiográfica. Así, se pudo comprobar el ascenso y el establecimiento de una zona textual de las literaturas autobiográficas (tanto nacionales como internacionales) en que la narración de la propia vida se cruza con la juventud. Toda una generación de jóvenes escritores sub-30 se vuelca en sus primeros libros a estos ejercicios memorialistas y, desde esa inmersión, introducen un nuevo desplazamiento en estas prácticas escriturarias. Se trata de contar una vida que todavía no ha sido vivida. Hablábamos, en esos trabajos, de un espacio autobiográfico joven.

La hipótesis que guiaba aquellos trabajos señalaba una relación indisociable entre la literatura autobiográfica joven (impresa) y la Internet. No sólo porque la Web se encuentra insistente y obsesivamente tematizada por estos jóvenes, sino, en un sentido mucho más radical y profundo, porque estos nuevos escritores dan cuenta de lo que Jacques Rancière llama un desplazamiento en el reparto de lo sensible. En estos escritores, la Internet ha intervenido en las “maneras de hacer” de sus prácticas de escritura, ha intervenido en el recorte de tiempos y de espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido, de lo narrable y lo prohibido que define el régimen de la autobiografía contemporánea. El espacio autobiográfico joven, así, puede pensarse, en ciertas zonas, como síntoma del influjo de Internet en la cultura. Se trataría, entonces, de un espacio tensionado entre la cultura letrada y la emergente cibercultura.

La revolución de la “Web 2.0” inició un torbellino en la producción de subjetividad cuyos efectos seguimos presenciando. Desde una perspectiva cualitativa, no se puede dejar de notar que una de las determinaciones más urgentes de la subjetividad contemporánea es su tendencia a la construcción de sí como espectáculo. El ansia de visibilidad que recorre en extenso a la sociedad y las redes sociales aparece coagulada como exhibicionismo, exposición narcisista y autocentrada. El leimotiv subjetivo del capitalismo del nuevo milenio es el de performar el “show del yo” (Sibilia 9). La democratización de las narraciones autobiográficas en Internet afecta incluso las determinaciones modernas de la cultura impresa, que pensaba los ejercicios autobiográficos como un “género reservado a los ilustres de este mundo” (Arfuch 75).

La intención de este trabajo fue la de abrir, por un camino indirecto, el del comentario de operaciones de la filosofía continental que no fueron suficientemente atendidas, un nuevo campo de discusiones en la teoría del arte y la literatura que nos permita salir de los atolladeros y los puntos muertos que ciertas concepciones de la literatura introdujeron. Se trata, entonces, por ahora, de una práctica aproximativa, un prolegómeno a una estética por venir. El trabajo, como siempre, queda en el futuro. Pero ya se delinean algunos interrogantes clave: ¿Cómo se puede pensar la literatura como técnica sin desvanecerla en las técnicas no artísticas? ¿Cómo se relacionan las técnicas artísticas y las técnicas no artísticas? ¿Cuál es el carácter histórico de las técnicas artísticas? ¿En qué medida una técnica artística se incorpora o resiste al poder? ¿Qué otras reescrituras de operaciones teóricas clásicas permite tal perspectiva? ¿Cómo permite repensar la práctica de escritura y de lectura? Queda entonces la esperanza que una antropogenética de la literatura y el arte elabore respuestas interesantes. Sólo así podremos

⁸ Aunque no es exactamente el problema del artículo, no se pueden ignorar los trabajos innovadores de Franco Moretti para las humanidades digitales, porque se trata de una investigación donde la intervención de las tecnologías de la información introduce un cambio sustancial en el objeto literario. A partir de una lectura distante y un poderoso software de lectura, Moretti pergeña un estudio que permite realizar hipótesis que producen una mutación en la ontología literaria. Si el método cualitativo que domina la academia se concentra en un puñado de obras literarias salientes, la operación cuantitativa de Moretti (cuyas figuras conceptuales serán los mapas, los árboles y las redes) permite aproximarse de forma contrastable con ese inmenso corpus olvidado por la crítica. Como ejemplo paradigmático se puede leer su *Atlas de la novela europea, 1800-1900*.

reactivar aquella genial intuición griega que pensaba conjuntamente arte y técnica como *tekhnê*. Hacia allí vamos.

Obras citadas

- Adorno, Theodor W. *Teoría estética*. Hyspamerica, 1983.
- Arfuch, Leonor. *Memoria y autobiografía. Exploración en los límites*. Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Arvatov, Boris. *Arte y producción. El programa del productivismo*. Alberto Corazón Editor, 1973.
- Bardin, Andrea. “‘Cultura y técnica’ entre Bergson y Leroi-Gourghan. La política como problema en Simondon.” *Amar a las máquinas. Cultura y técnica en Gilbert Simondon*, Editorial Javier Blanco et al, Prometeo, 2015, pp. 35-53.
- Barjau, Eustaquio. “Heidegger: Hölderlin y la esencia de la poesía.” *Convivium*, n.º 21, 1966, pp. 51-62.
- Barthes, Roland. *La preparación de la novela*. Siglo XXI, 2005.
- _____. *S/Z*. Siglo XXI, 2004.
- Bataille, George. “La estructura psicológica del fascismo.” *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Selección, traducción y prólogo de Silvio Mattoni, Adriana Hidalgo, 2003, pp. 137-180.
- _____. *Lascaux o el nacimiento del arte*. Alción, 2003.
- Benjamin, Walter. “El autor como productor.” *Tentativas sobre Brecht*. Taurus, 1975, pp. 117-133.
- _____. “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica.” *Dirección única*, Alfaguara, 1987.
- Costa, Flavia. “El arte en el siglo XX. La literatura y la técnica.” *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*, n.º 6, 2007, s.p.
- Gusmán, Luis. *Barthes: un sujeto incierto*. Godot, 2016.
- Heidegger, Martin. *Erläuterungen zur Hölderlins Dichtung*. Klostermann, 1951.
- _____. *Caminos del bosque*. Alianza, 1989.
- _____. *Arte y poesía*. FCE, 1992.
- Martínez, Luciana. “El lugar de la técnica en la teoría estética de T. W. Adorno.” *Nuevo itinerario*, n.º 7, 2012, pp. 1-21.
- Moretti, Franco. *Atlas de la novela europea, 1800-1900*. Siglo XXI, 1999.
- Novaes, Thiago. “Tecnoestética y tecnomagia: iniciación técnica, metarreciclaje y radios libres.” *Amar a las máquinas. Cultura y técnica en Gilbert Simondon*, de Javier Blanco et al., Prometeo, 2015, pp. 375-391.
- Osborne, Peter. *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. CENDAC, 2010.
- Pacheco Cornejo, Natanael. “La lectura heideggerreana de la metafísica de Descartes.” *Factotum*, n.º 9, 2012, pp. 34-42.
- Ranciere, Jacques. *El reparto de lo sensible*. LOM, 2000.
- Revel, Judith. “Repensar la técnica con Michel Foucault.” 2009, www.uninomada.co/inicio/index.php/biblio
- Sibilia, Paula, *La intimidación como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Simondon, Gilbert. “Cultura y técnica.” *Amar a las máquinas. Cultura y técnica en Gilbert Simondon*, de Javier Blanco et al., Prometeo, 2015, pp. 19-33.
- _____. *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Prometeo, 2008.
- _____. *La individuación*. Cactus, 2015.

Staten, Henry. *Techne Theory*. Bloomsbury, 2019.

Stiegler, Bernard. *La técnica y el tiempo. El pecado de Epimeteo*. Hiru, 2002.