



Ser griegos hoy: aproximaciones a una noción técnica de la literatura

Mariano Ernesto Mosquera¹

UBA / CONICET

marianoernestomosquera@gmail.com

Resumen: Esta ponencia se propone delinear las condiciones de una futura teoría de la literatura como técnica a partir de una lectura de autores teóricos olvidados o francamente ignorados por los estudios literarios (Arvatov, Simondon). Si la técnica no puede ser reducida ni a una perspectiva puramente instrumental ni a un conjunto finito aunque indeterminado de procedimientos literario-lingüísticos, este trabajo se orienta hacia la interrogación del vínculo indisoluble entre técnica, vida y subjetivación. Desde una concepción del lenguaje como técnica que subjetiva al viviente a través de co-individuaciones perceptivas, se argumentará que tal estética por venir (una antropogenética del arte) atiende, en un mismo gesto, a la subjetivación como operación y al lugar de las obras de arte en los mecanismos de poder (incorporación o resistencia), posibilitando una crítica de los restos teóricos que, desde el romanticismo hasta nuestra época, opusieron arte y técnica.

Palabras clave: biopolítica - técnica - antropogenética del arte - Arvatov - Simondon

Abstract: This paper aims to outline the conditions for a future theory of literature as technique from a reading of theoretical authors forgotten or ignored by literary studies (Arvatov, Simondon). If technique cannot be reduced to a purely instrumental perspective nor to a finite but indeterminate group of literary-linguistic procedures, this paper is oriented towards the question of the indissoluble link between art, life and subjectivity. From a conception of language as a technique that subjectivizes life through perceptive co-individuations, it will be argued that this aesthetics to come (an anthropogenetics of art) focus, in the same gesture, on subjectivity as operation and on the place of art in the mechanisms of power (incorporation or resistance), enabling a critique of the theoretical remains that, from romanticism to our time, opposed art and technique.

Keywords: biopolitics - technique - anthropogenetics of art - Arvatov - Simondon

¹ **Mariano Ernesto Mosquera** es licenciado y profesor en Letras por la UBA y estudiante de la Maestría en Estudios Literarios en la misma universidad. Es becario doctoral del CONICET con un proyecto que pretende delinear las consecuencias teóricas de una perspectiva antropogenética del arte y la literatura. Ha publicado varios artículos en revistas especializadas y participado en numerosos congresos.



Empecemos intempestivamente. La teoría literaria sigue siendo, fundamentalmente, pre-industrial. A pesar de haber deconstruido sus mitologemas clásicos (el genio, la inspiración, la expresión, la obra de arte orgánica, entre otros), los discursos teóricos no han renunciado a una distinción clave del romanticismo que cimienta el poder constituyente y crítico de 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 de la literatura ha demostrado su vitalidad en el alcance y efectividad descriptiva tras 200 años de historia. En su formulación clásica, la distinción entre la literatura y la técnica era reducida a la oposición entre el útil y la extraña materialidad del arte, que escapaba a cualquier lógica del uso. En el siglo XX, aquella dicotomía encontró a su paladín teórico en la escuela de Frankfurt, que oponía la omnipresente y heterónoma racionalidad instrumental a la negatividad radical de la obra de arte crítica.

Pero es probablemente en los escritos tardíos de Martin Heidegger 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. El acabamiento de la metafísica, entonces, no puede ser pensado 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 “La época” 75). Heidegger rechazará así lo que podríamos llamar una concepción antropológico-instrumental de la tecnociencia. 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 tecnociencia 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, como “Stock” (Bestand) o “ser-disponible”. Así, la época tecnocientífica 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”. En tanto el ser y la esencia no deben ser identificados con lo ente, no pueden ser calculados ni derivados de lo existente, Heidegger piensa al ser como libre donación, como instauración originaria. Aquí es donde se despliega el poder del arte y del habla poética: “Lo que dicen los poetas es instauración, no sólo en sentido de donación libre, sino a la vez en sentido de firme fundamentación de la existencia humana en su razón de ser” (Heidegger *Arte y poesía* 138). Si en el útil su carácter de ente, de existente, se desvanece en su utilidad, en su uso; en la obra de arte, su existencia vibra como acontecimiento singular no objetivante. Así, en la contraposición arte y técnica se deja ver que la esencia de la poesía es la instauración del ser con la palabra, la vía regia al ser.



Si bien la oposición en cuestión ha dominado el campo del pensamiento sobre el arte desde el romanticismo hasta nuestros días, no podríamos afirmar que nuestra posición es fundamentalmente *sui generis*. Los trabajos sobre arte de Walter Benjamin, por mencionar el ejemplo más flamante, elaboran una noción de la literatura como técnica a contrapelo del pensamiento estético de la modernidad. Aunque no podremos desarrollarlo aquí, se deben volver a analizar sus hipótesis a la luz de las conclusiones de nuestro trabajo.

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” (1). Por supuesto, nos encontramos en el ámbito de las vanguardias 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.

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 quién 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 que 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” (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. 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 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 heideggerreanismo 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 (Stiegler, 2002). 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). La identificación entre arte y técnica, así, desde la perspectiva de Foucault, abre un campo de estudio sobre la relación entre la literatura y el poder ejemplificada magistralmente por los trabajos de Fermín Rodríguez (2010).

Este rodeo permite entonces volver a Simondon para leerlo a contrapelo. No se trata, entonces, de pensar a 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 antropogénico 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 reescribir alguna de las operaciones clásicas de la teoría literaria. Si el arte equivale a la técnica es porque esta equivale también a la producción. Tenemos en la historia de la disciplina una concepción de la literatura como producción: los trabajos de Roland Barthes. 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 (2004). 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 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 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. 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.

La intención de este trabajo fue la de abrir un nuevo campo de discusiones en la teoría literaria 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 podemos pensar a 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 elabore respuestas interesantes. Sólo así podremos reactivar aquella genial intuición griega que pensaba conjuntamente arte y técnica como *tekhne*. Hacia allí vamos.

Bibliografía

Arvatov, Boris. *Arte y producción. El programa del productivismo*. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1973.

Barthes, Roland. *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

Costa, Flavia. "El arte en el siglo XX. La literatura y la técnica". *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica* 6 (2007).

Heidegger, Martin. "La época de la imagen del mundo". *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza, 1989.

---. *Arte y poesía*. México D. F.: FCE, 1992.

Novaes, Thiago. "Tecnoestética y tecnomagia: iniciación técnica, metarreciclaje y radios libres". Javier Blanco et al. *Amar a las máquinas. Cultura y técnica en Gilbert Simondon*. Buenos Aires: Prometeo, 2015. 375-391.

Revel, Judith. "Repensar la técnica con Michel Foucault", 2009. Web: URL: www.uninomada.co/inicio/index.php/biblio Acceso: 11 /05/ 2016.

Rodríguez, Fermín. *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

Simondon, Gilbert. *La individuación*. Buenos Aires: Cactus, 2015.

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