

CUERPO Y TÉCNICA: FRAGMENTACIÓN DEL TIEMPO

BODY AND TECHNIQUE: FRAGMENTATION OF TIME

NADIA K. CORTÉS LAGUNAS

Universidad Complutense de Madrid

Recibido: 15/9/2011

Aprobado: 16/12/2011

Resumen: Bernard Stiegler propone el gesto de pensar la técnica como figura de interrupción, fisura que se abre “en” el tiempo y “como” tiempo. Pensar la técnica no desde su paridad con la naturaleza, como afirma Jean-Luc Nancy, sino desde la propia desherencia de origen y fin. Sin naturaleza a la que copiar o de la cual provenga, la técnica se presenta como lo más originario, así, el cuerpo aparece también como un artificio, algo no creado sino por crear. Nuestro trabajo reflexiona sobre estos gestos para pensar la especificidad de la técnica contemporánea desde esta “otra” técnica que aún no ha sido pensada.

Palabras claves: stiegler, Nancy, Técnica, Tiempo, Cuerpo.

Abstract: Bernard Stiegler proposes the gesture to think the technique like a figure of interruption, fissure that opens “in” time and “as” time. Think the technique beyond its dialectic with the nature, as stated Jean-Luc Nancy, but from its own lack of heritage of the origin and the end. Without nature to copy, the technique is presented as the most original, so, the body appears like an artifice, not as something created but to create. Our work reflects about these gestures to think the specificity of the contemporary technique from this “other” technique that has not been thought.

Keywords: stiegler, Nancy, Technique, Time, Body.

“Tiempo, tiempo: el paso (no) más allá”.

Maurice Blanchot

1. La técnica de la fecha o de cómo se abre el tiempo.

¿Cómo se expone el tiempo? ¿Cómo podríamos presentar su experiencia, su espaciamento? No es casual que para abrir una reflexión sobre estas preguntas, el filósofo francés Jean-Luc Nancy en su texto *“La técnica del presente”* tome como referencia el trabajo del artista conceptual japonés On Kawara. Decimos que no es casualidad porque cuando el artista realiza sus obras *Today Series, 1966 to the Present* (también conocidas como *Date Series*) y *One million years* se aprecia en ellas la inquietud de una pregunta ¿Cómo lo imposible de presencia puede ser presentable?, que no es sino otra modalidad de lo que señalamos con anterioridad, ¿Cómo se presenta la experiencia del tiempo?

Sus *Date paintings*, son obras acrílicas realizadas en ocho formatos determinados en las que inscribe, “pinta” la fecha en blanco sobre un fondo monocromo rojo, azul, y demás tonalidades oscuras que nunca llegan al negro; a manera de una poética del archivo, o como dirá Nancy, de una *poiesis* (producción) *cronomórfica*, On Kawara hace de la fecha un tema de la pintura, cada día (a manera, podemos decir también, de autobiografía) refiere un día preciso que es plasmado según la lengua y las costumbres del país donde este pintando. La exposición de estos “cuadros datados” en una sala en común muestra series de fechas que toman formas y contornos concretos, a través de ellas, el arte de On Kawara propone una técnica que da un lugar al espaciamento del tiempo, exponiendo este espaciamento en sí mismo de acuerdo a la curva, el contorno, como color local. Sus cuadros no presentan ninguna progresión lineal, las variaciones de color son mínimas y no responden a un orden determinado (su indeterminabilidad es su cotidianidad), los días a los que refieren las fechas son, a la vez, iguales y diferentes, únicos y diferentes: repetición que aparece difiriendo y diferenciándose, no repetición de lo mismo sino que “una repetición en la que variación y continuidad generan una fuerte inestabilidad emocional, una especie de angustia que no encuentra consuelo ni en la novedad del cambio absoluto ni en el sosiego de la duplicidad exacta”¹.

Para Nancy, en el trabajo de On Kawara se hace visible la relación originaria

1 Guasch, Ana María. *Autobiografías visuales: del archivo al índice*. Madrid: Siruela, 2009. p. 29.

existente entre la técnica y el tiempo, no como representación de este último sino como su propia apertura:

[...] en el tiempo, el espaciamiento del tiempo no se presenta. El espacio-tiempo del tiempo no se presenta. El espacio-tiempo mismo no abre su oquedad creadora en el tiempo y en el espacio. Una técnica debe ser usada para ello: una técnica, en suma, para recrear la creación que no ha tenido lugar.²

La atención la pretendemos fijar en esta señalización sobre la relación entre técnica y tiempo, lo que Nancy sugiere es que solo fuera de la naturaleza puede haber tiempo por sí mismo, sólo en la técnica y como técnica (como arte) es que puede darse esta experiencia. La técnica, pues, aparece aquí como una figura de interrupción, de *diferancia* y apertura, lugar del espaciamiento que abre el tiempo. Y es que en las pinturas de On Kawara, como archivo y autobiografía, se hace patente lo que ya afirma Jacques Derrida: “no hay herencia sin técnica... sin una posibilidad de repetición, de reiteración, de iterabilidad, por lo tanto sin el fenómeno y la posibilidad de la técnica.”³ Esto es, no hay tiempo sin técnica, sin esa interrupción que abre su espaciamiento: la misma experiencia del tiempo.

Se dice que estamos en una “época que pasa la barrera del tiempo”, época en donde la evolución de la técnica ha procurado de forma masiva una “tecnificación” de todos los dominios de la vida,⁴ donde la telemática y la teletecnología ha aumentado a una velocidad imperiosa los sistemas mnemotécnicos, es decir, los soportes, prótesis donde inscribimos la historia. Bajo esta imperiosa producción de sistemas mnemotécnicos, los mismos soportes de memoria han devenido en un acortamiento de las distancias, o como diría Derrida en conversación con Stiegler, antes cuando un escritor del siglo XVIII o del XIX escribía, lo que se conservaba era el soporte, no el momento mismo de la inscripción, es decir, no quedaba alguna “huella «viviente»” del escritor, ahora:

En este instante, vivimos al contrario un momento muy singular, sin repetición, que usted y yo recordaremos como un momento contingente que sólo tuvo lugar una vez, de una cosa que estuvo viva, que está viva, a la que simplemente se cree viva, pero que se reproducirá *como si* lo estuviera, con una referencia a este presente, este momento, no importa dónde ni cuándo, a semanas o años de distancia, reinscrita en otros marcos o «contextos».⁵

2 Nancy, Jean-Luc. *The technique of the Present*. Texto presentado en el Nuevo Museo en enero de 1997 en el marco de la exposición de la obra del artista japonés On Kawara, titulada “*Whole and Parts -1964-1995*”. Edición virtual disponible en: <http://www.usc.edu/dept/comp-lit/tympanum/4/nancy.html>. Consultado el 1 de Noviembre del 2011.

3 Derrida, Jacques; Stiegler, Bernard. *Ecografías de la televisión*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Eudeba, 1998, p. 110.

4 Cfr. Stiegler, Bernard. *La técnica y el tiempo. Tomo I: El pecado de Epimeteo*. Trad. Beatriz Morales Bastos. Hondarribia (Gipuzkoa): Hiru, 2002.

5 Derrida, Jacques; Stiegler, Bernard, op. cit., p. 54.

Hay pues, una especificidad de la técnica contemporánea que supone pensar de otra manera «nuestro tiempo», especificidad que radica no en que ahora la técnica se (nos) imponga, porque, al fin y al cabo, siempre ha habido técnica, siempre ha existido inscripción en el tiempo (escritura general/grama), o mejor aún, técnica como tiempo.

No obstante, es imperioso entender esta relación originaria de la técnica y el tiempo o técnica como tiempo porque no puede creerse que la especificidad de la técnica contemporánea radique meramente en una diferencia cuantitativa con la técnica «del pasado»⁶, en el simple surgimiento de más soportes técnicos, o siguiendo a Derrida, habría que considerar que dichas diferencias son de tipo estructural, como es el caso de la relación con el tiempo desde la telemática que se obsesiona por «restituir» como «presente vivo» lo que está muerto. Hay que entender, entonces, dichas diferencias estructurales “dentro de esta aceleración o amplificación que parecen inconmensurables”.⁷

No cabe obviar entonces la temporización, el diferir de la técnica si se quiere pensar la especificidad de la técnica contemporánea; época que rebasa la barrera del tiempo porque ya no se puede explicar a través del tiempo lineal, homogéneo, progresivo y teleológico, que ya no se deja aprehender a través de las explicaciones sobre la técnica entendida bajo las categorías de medio y fin. Apremia pensar un tiempo fuera de marco porque la tecnicidad contemporánea ha desquiciado al tiempo, desde la aparición del cine en 1895 (del cual años después Derrida dirá que es el arte de los fantasmas, arte que les permite regresar),⁸ hasta la conexión continua, constante y en “tiempo real” a través de internet y sus agobiantes actualizaciones que intentan almacenar en cantidades industriales e «infinitas» toda la información posible, a la manera de simulacro de la torre de babel:

[...] simulacros de vida: el máximo de vida [le plus de vie’], pero de vida ya plegada a la muerte (no más vida, plus de vie), eso es lo que se convierte en exportable durante más tiempo y lo más lejos posible, pero de manera finita; no está inscripto para toda la eternidad, puesto que se termina y no sólo porque los sujetos son finitos sino porque el archivo del que hablamos también puede destruirse.⁹

Técnica como tiempo, como una cuestión que nos atañe, en tanto que nos «jugamos» el futuro en ella, técnica por venir. Al igual que en Nancy, la finitud debe ser pensada como una tarea que ha olvidado Occidente y fuera de su relación como par dialéctico con la infinitud, la técnica tiene que ser pensada desde la propia finitud que

6 Entrecomillamos «pasado» para declarar que es una alusión a una técnica antes de la revolución industrial.

7 Derrida, Jacques; Stiegler, Bernard, op. cit., p. 55.

8 McCullen, Ken (Director). *Ghost dance* [Film]. Inglaterra, 1983.

9 Derrida, Jacques; Stiegler, Bernard, op. cit., p. 54.

moviliza el sentido, técnica como tiempo, como *diferancia*.

Bernard Stiegler ha puesto atención a todo esto y emprende la tarea de ese gesto necesario en lo que respecta al pensamiento de la técnica como tiempo, se dedica a pensar lo impensado a través de las huellas de otros y pro-pone otra lectura de la relación de la técnica y el tiempo. Nosotros queremos aquí seguir este gesto que consideramos necesario para pensar grandes problemas que le acontecen a nuestra época, desde un tiempo obsesionado con el “tiempo real” y la reproductibilidad de las imágenes que pasan por el mismo filtro de los medios de comunicación, y con ello por la misma lectura amenazando la exposición de las diferencias a través de una única inscripción, como también el problema de la necesidad de políticas de la memoria que, como afirma Stiegler, consideren la reflexividad (reflexión espectral) de la que es siempre portadora toda forma ortotética, en tanto que no hace más que reflejar el originario defecto originario, es decir, la afirmación de que no hay origen y, con ello, no hay naturaleza «legal» a la que apelar, no hay una única versión sino que hay las «versiones», en donde la propia legalidad se construye a través de un sistema de remitencias, de narraciones.

Así pues nos proponemos la tarea de adentrarnos al gesto stigleriano con la finalidad de mostrar los que consideramos rasgos importantes de un pensamiento que se abre para pensar la tecnicidad contemporánea. Consideramos que dilucidar la relación originaria existente entre técnica y tiempo abre posibilidades de futuro para pensar de manera crítica «nuestro» tiempo, y dar luz a debates importantes: desde las propias políticas de la memoria, de las que hablamos anteriormente hasta, por ejemplo, el control de un mercado de órganos que ha surgido por la posibilidad de los trasplantes y que hoy en día se ha convertido en un plan turístico para la gente de clases pudientes y de países desarrollados. Si en efecto, la velocidad de la técnica contemporánea nos supera, eso no quiere decir que debemos dejarnos llevar simplemente por las adveniencias técnicas; uno siempre elige, en eso consiste la libertad y en ella siempre hay espacio para un pensamiento crítico.

2. Técnica por venir

Stiegler sugiere que para la comprensión de la especificidad de la técnica contemporánea es importante atender a su proceso de evolución. La aparición de la máquina como portadora de herramienta y, por tanto, como un individuo técnico durante la revolución industrial implicó una nueva relación entre el hombre y la técnica. Con ello se hizo necesario comprender que el objeto técnico no puede ser un mero utensilio, es decir, no puede comprenderse a partir de la categoría de medio. Para Gilbert Simondon, el hombre ya no es un individuo técnico, si antes era portador de una herramienta ahora la relación entre él y el objeto técnico se ve alterada: su función se vuelve la de un operador.

De alguna manera, la historicidad del objeto técnico no sólo provoca que no se pueda hablar de él como un utensilio, en el sentido de medio para un fin, ni tampoco como “un simple montón de materia inerte”,¹⁰ sino que esta materia inorgánica se ha organizado en su devenir conquistando una cierta autonomía que, por cierto, no sólo le permite una casi-ipseidad sino que trastoca incluso a lo orgánico u ente organizado natural. *La historia del devenir del objeto técnico (de sus sistemas) no es la de los hombres que han fabricado el objeto.*¹¹ La evolución técnica industrial impone el abandono de la hipótesis antropológica y, a su vez, la necesidad de hablar de la historia de la técnica como la historia de su sistema, o de cómo va creando sistema, su sistematicidad.

Así, el sistema de la técnica en su creciente evolución aparece desajustando lo socio-cultural y aquello que hemos considerado como lo «propio» del hombre, su naturaleza, amenazando con un desequilibrio general. Por ejemplo, pensemos los grandes cambios que hemos experimentado los últimos años desde la aparición de la posibilidad de alargar la vida, de la posibilidad del trasplante de órganos. Con esta opción de «vida artificial» o vida prorrogable por un artificio técnico, la «naturaleza» del cuerpo como un «todo» (unidad) compuesto de partes fue atravesada y rota por medio de la propia práctica médica, resulta que detrás de la posibilidad del trasplante se encuentra la conversión de un cuerpo en producto. La unidad de un cuerpo, aquél organismo con sus partes que forman un todo, se puede transformar en doscientas piezas diferentes que pueden ser usadas en otros diferentes cuerpos.¹² ¿Cómo pensar un cuerpo natural, unitario, a partir de esto? es decir, ¿Cómo pensar la vida sabiendo que aunque todos tenemos el horizonte de la muerte, nuestros cuerpos, sus partes pueden continuar viviendo? Habría que pensar incluso qué se puede decir del «cuerpo propio» cuando el corazón de otro es el que te permite seguir viviendo. En este sentido, Nancy observa como la «propia» constitución del hombre, de su cuerpo, su «yo» se encuentra trazado en un nicho de posibilidades técnicas dentro del cual se produce un cruce entre la contingencia personal y la historia de las técnicas. A Nancy es una intervención técnica y el cuerpo de otro, su corazón, lo que le permite vivir; un suplemento técnico lo posibilita a entender que no hay ninguna naturalidad en el cuerpo pero, sobre todo, que el cuerpo no es una entidad completa sino abierta e injertada desde el nacimiento hasta la muerte.¹³ Cada vez más vivimos comprendiendo que “ser natural” es algo muy borroso, porque “la naturaleza” deja de ser idéntica a sí misma. Se rompe en su interior, aloja un cierto otro: entre lo vivo y lo muerto, lo orgánico y lo inorgánico.

Como menciona Stiegler, la sistematicidad de la técnica contemporánea que

10 Stiegler, Bernard, op. cit., p. 109.

11 Íbid., p. 109.

12 Telles, Ray (director). *El mercado de órganos*. [Video Documental]. National Geographic Television (prod.). Reino Unido, 2007.

13 Cfr. Nancy, Jean-Luc. *El intruso*. Trad. Margarita Martínez. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 2007.

trastoca no sólo la relación con el tiempo sino con la formas de comprensión o lo que «creemos» sobre los propios entes orgánicos (entre ellos el hombre y, como hemos señalado arriba, en la comprensión de su propio cuerpo) supone una historia de la técnica que *difiera*, aunque se entrecruce, con la historia del hombre. O si se quiere una historia del hombre en donde este se sobrepasa infinitamente como hombre,¹⁴ como naturaleza, y entonces desnaturaliza desde lo técnico que él es, se des-naturaliza para crearse nuevamente, para inventarse en el tiempo.

En el pensamiento del antropólogo francés André Leroi-Gourhan se encuentra ya dada una importancia relevante a la historia de la técnica y su relación con la evolución del hombre. Si decíamos en líneas precedentes que la especificidad de la técnica contemporánea se hallaba en su sistematicidad, lo que con Leroi-Gourhan se abre es la consideración de que dicha evolución que desemboca en sistema pro-viene de una tendencia técnica. Así pues, propone una caracterización esencial y originaria de la antropología por medio de la tecnología. Lo que entiende Leroi-Gourhan es la necesidad de comprender desde otra perspectiva la relación entre el hombre y la técnica. Aquí, la técnica no sería una consecuencia de la evolución del hombre sino que dicha evolución “siempre” se ha encontrado marcada por ella, *el origen del hombre se ha producido como técnico*. La técnica es lo que le ha permitido al hombre su exteriorización y con ello, tanto la posibilidad de la invención como la de construir comunidad. Gourhan considera que lo que permite fundar una antropología y con ello distinguir al hombre de los demás seres vivos, esto es, darle el “nombre de hombre”,¹⁵ no es su caracterización como “comunidades de escritura” sino como seguidores de una tendencia técnica que les permite acoplarse con su entorno, acoplamiento tal que se presenta como una articulación entre el córtex y el sílex. La antropología de Leroi-Gourhan:

[...] Descansa sobre una interpretación del fenómeno técnico como característica primera del fenómeno humano, y por la que los pueblos se distinguen más esencialmente que por sus caracterizaciones raciales y culturales en el sentido espiritualista del término.¹⁶

Como menciona Derrida, Gourhan ya no describe la unidad del hombre y de su evolución mediante la posibilidad de la escritura, entendida desde el fonologocentrismo, sino que abre la historia del hombre desde la posibilidad técnica de la inscripción del grama, desde una escritura general en donde la evolución del hombre habría que entenderla como «programa». Aclaremos este último punto, lo que queremos señalar como relevante en la antropología de Leroi-Gourhan respecto a la relación entre hombre

14 Ibid., p. 44.

15 Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Trad. Oscar del Barco y Conrado Ceretti. México: Siglo Veintiuno, 2008, p. 111.

16 Stiegler, Bernard, op. cit., p.72.

y técnica es, sobre todo, la inmersión de la técnica en el origen del hombre y, a su vez, cómo esta inmersión abre la relación entre la técnica y el hombre como un fenómeno temporal.

Cuando la evolución, en términos biológicos del hombre, fue clausurada a través del cierre de la evolución cortical, el hombre continuó su evolución como ente vivo por medios distintos de la vida, esto es, a partir de la materia inorgánica. Podemos afirmar pues que, esta naturaleza humana del hombre del origen no se ha consistido más que en su tecnicidad, su desnaturalización. De esta manera, podemos comprender la necesidad de encontrar otras categorías que no pensasen el objeto técnico industrial desde su mera condición de medio. La herramienta, fuera de la lógica del utensilio, no es sólo una extensión del hombre sino que lo constituye como tal.

Regresemos un poco a la noción de grama, hemos dicho que la técnica abría al hombre la posibilidad de su historia como inscripción del grama pero, ¿Qué es lo que queremos decir con la inscripción del grama? Recordemos que cuando On Kawara se pregunta cómo es posible ex-poner, exteriorizar, la experiencia misma del tiempo, tanto la respuesta plástica de su parte como la posterior reflexión nancyana mostraban que sólo como técnica, como arte, como gesto es que el tiempo es abierto; mediante la inscripción, la escritura, a través de la pincelada que traza una fecha, el tiempo se abre como espacio. En otras palabras, el diferimiento del tiempo, su espaciamiento, su historia es posible sólo como inscripción del grama a través de una técnica. De esta manera, «programa» no es otra cosa que esta historia del grama, historia de la técnica como historia de la escritura general, historia de la vida que intenta guardar sus “huellas”, escribirlas con un movimiento hacia fuera que abre el espacio del tiempo y que forja su mundo:

[...] Sólo hay gesto cuando hay herramienta y memoria artificial, protética, fuera del cuerpo y como constituyendo su mundo [...] no hay tiempo fuera de ese paso al exterior, de ese situar fuera de sí y de esa alienación del hombre y de su memoria que es la “exteriorización”.¹⁷

Liberación de la memoria que se inscribe desde la propia inscripción en el código genético hasta el primer sílex tallado y utilizado como herramienta cortante. No obstante, Stiegler apunta aquí una paradoja sobre la exteriorización y se pregunta ¿qué es lo que se exterioriza con la técnica si, según lo apuntado, la «naturaleza» del hombre consiste en esa tecnicidad que se abre al tiempo? Si no hay naturaleza «propia» del hombre fuera de su tecnicidad, ¿cuál es el interior de este proceso de exteriorización?

Para responder a este cuestionamiento tendremos que pensar en la noción de prótesis. La ambigüedad del término «exteriorización» viene dada en nuestro texto por un juego liminal entre la idea de naturaleza del hombre y naturaleza de la técnica, o si se

¹⁷ Ibid., p. 228.

quiere por el juego relacional entre antropología y tecnología. Con Leroi-Gourhan, lo que se veía es que más que una contraposición el juego, la relación entre hombre y técnica debían verse como partes complementarias y no contradictorias. No obstante, si Stiegler señala esta ambigüedad de la exteriorización es porque aunque en Gourhan el tiempo del hombre, su evolución, historia, programa, se lleva a cabo a través de la exteriorización de la técnica, ésta última es una figura complementaria más que una figura de suplencia. Es por ello que la noción de prótesis nos conducirá a la cuestión final que queremos tratar en este trabajo: el origen es técnico.

3. En el fin la prótesis o de la técnica como origen.

Etimológicamente prótesis quiere decir lo “puesto delante” o espacialización, aquello que se pone por anticipado, ya ahí (pasado), previsión, es decir, temporalización. La prótesis, además, no es un simple complemento, algo meramente anexado, a la manera de medio, que nos permite conseguir un fin. La prótesis es un suplemento, pero suplemento que al añadir corre el riesgo de suplir. Esto es así, porque no es una simple prolongación del cuerpo humano, es la constitución de ese cuerpo en tanto que «humano», no es un medio sino su fin mismo. Pero fin en el sentido no de finalidad sino de finitud. El «cuerpo humano» se constituye a sí mismo [à soi] a través de sus límites, a partir, si se quiere, de su finitud.

La evolución de la «prótesis», que no es ella misma viva, y por la que el hombre sin embargo se define en tanto que ser vivo, es lo que constituye la realidad de la evolución del hombre tal y como si, con él, la historia de la vida tuviera que continuar por otros medios diferentes de la vida: es la paradoja de un ser vivo caracterizada en sus formas de vida por un ser no-vivo- o por las trazas (huellas) que su vida deja en el no-vivo.¹⁸

La técnica en tanto que «prótesis constituyente» hace patente una cuestión que ha sido difícil de digerir para Occidente y, en general, para la tradición metafísica: la carencia originaria del hombre, su finitud y con ello su muerte. El hombre pues, debe suplir esa carencia de origen dotándose de prótesis e instrumentos. El hombre de la metafísica, el hombre que se construyó e inventó en esta tradición tuvo también que suplir esta carencia originaria a través de paliativos que le permitieran construir su mundo de sentido; así pues, el hombre metafísico, por ejemplo pensemos en Rousseau, necesitó poner un origen, colocar un punto temporal desde donde iniciase el tiempo, desde donde comenzara el hombre. Había que inventar un nacimiento del hombre para explicar su finitud, para explicar, en su origen su muerte. Pero el hombre no es un ser desolado y, como diría Zeus, necesita de la *elpis*, esperanza y, a la vez, del temor para

18 Ibid., p. 80.

vivir, para construirse el transcurso de su vida. La certeza de la muerte ha abierto el tiempo del hombre como un duelo imposible, esto lo sabía el hombre de la metafísica y entonces decidió usar, en el origen, la palabra y empezó a narrar su nacimiento, su «naturaleza plena» de la que provenía, y su mortalidad como la caída en lo accidental, en la responsabilidad de inventarse él mismo a lo largo de su vida, la incertidumbre y su incompletud como un defecto que tiene que paliar y aliviar con la técnica.

Así pues, si la técnica es lo que permite la exteriorización no lo es en el sentido de ayudar a un interior a exteriorizarse, llámese «naturaleza propia» o «esencia del hombre» sino que, la técnica es exteriorización en el sentido de la prótesis, exteriorización como puesta en juego, proyección, como lo que permite el porvenir, lo que abre la invención del hombre desde esa falta, carencia originaria que necesita de la prótesis para realizarse. Si hay «algo» que se exteriorice no es un interior sino, precisamente, la falta de ese interior, la carencia originaria que constituye la vida en su devenir. El origen es técnico porque se encuentra resquebrajado como técnica, pero ésta última, y esto es algo muy importante que se debe tener presente, tampoco es algo completo, saturado, no es una entidad ni una esencia, sino que es aquello que permite la fisura, interrupción constante. Técnica como tiempo quiere decir técnica sin esencia, sin naturaleza, técnica como un diferir infinito.

La naturaleza está condenada a la ficción, al artificio, a la narración, a la escritura y con ello a la técnica, o como afirma Nancy: “la técnica no reforma una naturaleza, ni un ser, en un gran artificio: pero ella es el artificio del hecho de que no hay naturaleza”.¹⁹

Que el origen sea técnico no quiere decir otra cosa que esta desherencia del origen y el fin. Técnica como exterioridad y prótesis, como emergencia de la mortalidad, de la indeterminabilidad, de la imposibilidad de la anticipación porque el saber del hombre siempre presenta esta carencia originaria, esta fisura en el origen; pero técnica también como porvenir, como “horizonte de toda posibilidad futura y toda posibilidad de futuro”,²⁰ como posibilidad creadora para pensar nuestro tiempo desde ella, en tanto que fisura, espacio de *diferancia* que abre las diferencias temporizando, pensarla desde lo que nos pone en juego y desde los límites que desplaza. Técnica, pues como posibilidad de un pensamiento crítico de la técnica.

19 Nancy, Jean-Luc. *Un pensamiento finito*. Trad. Juan Carlos Moreno Romo. Barcelona: Anthropos, 2002, p.30.

20 Stiegler, Bernard, op. cit., p. 9.