

ORIGEN Y TRABAJO DE LA TÉCNICA

· *Raúl Antelo* ·

Raúl Antelo

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Origen y trabajo de la técnica*

DOI: 10.36446/be.2024.67.378

Resumen

Las así llamadas Humanidades Públicas exploran hoy aquello que la educación cívica llamó educación liberal. El desarrollo tecnológico requiere de la imaginación y el juicio que las artes cultivan, pero a menudo olvida que la capacidad crítico-creativa es la fuerza que nos humaniza. La teoría de la imagen de Walter Benjamin señala una vía de pensar y escribir que estimula la simultaneidad y lo constelacional en detrimento de la continuidad, creando un lector distraído, alguien “distruido de la distracción por la distracción” (Eliot).

Palabras clave

Posibilidad; Devenir; Conocimiento histórico; Acción histórica; Fetichismo

Origin and Work of Technology

Abstract

The so called Engaged Humanities explore nowadays what civics meant for liberal education. Technological development needs the imagination and judgment that the arts cultivate, but it often forgets that the creative critical faculty is a force that makes us human. Walter Benjamin's theory of image points to a way of thinking and writing that favors simultaneity and constellation over continuity, creating a distracted reader, someone “distracted from distraction by distraction” (Eliot).

Keywords

Possibility; Becoming; Historical cognition; Historical action; Fetishism

Recibido: 12/04/24. Aprobado: 04/06/24.

* El presente trabajo fue presentado en el Congreso internacional: *Humanidades públicas y aventura digital*. Buenos Aires, organizado por la Maestría en Humanidades Digitales de la Universidad Nacional de Tres de Febrero el 25 marzo de 2024.

La metafísica es patafísica, ciencia de lo que se agrega o está al lado de la metafísica.

—Giorgio Agamben, *Il corpo della lingua*

“¿Y si el gusto por el mundo de las imágenes se alimenta de una oscura oposición al saber?” – se preguntaba Walter Benjamin, en Sarny-sur-mer, una aldea de la Provenza, refugio de alemanes, el 13 de mayo de 1931 (GS IV: 427; 2011: 99). Cuatro años más tarde, Jorge Romero Brest, después de haber visto la exposición *FIFO (Film und Foto)* y apoyado en un ensayo de Franz Roh sobre los dispositivos técnicos y la expresión, “*Mechanismus und Ausdruck*” (1929), argumentaba que la imagen es primeramente *naturaleza*, traspuesta por un medio mecánico (la máquina) mediante un medio óptico (el objetivo) a un vehículo fijador (la placa). Allí interviene, como elemento dominante, la luz, que actúa directamente sobre los objetos cuyo carácter definidor es la *visibilidad*. Ese momento de la creación fotográfica está condicionado por un procedimiento técnico que, a su vez, depende de una posición visual y espiritual: el punto de vista único para conseguir la expresión del objeto en su escorzo más pleno de sentido; el segundo momento, ya puramente mecánico, es la trasposición de la realidad a la placa, mientras un tercer momento es la trasposición de la placa a la copia (Romero Brest 1935: 92). Así, en las fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern, objeto de su reflexión, reconoce Romero Brest una manera plástica de ordenar al individuo en la estructura universal, no como solitario confesor de sus más íntimas maneras de sentir y de obrar, sino como factor de la cultura en la colectividad de los hombres (1935: 100). Y en ese punto,

introduce una diferenciación etimológico-estética, apoyada en una observación del maestro Ernst Ansermet, quien, en sus conferencias porteñas sobre Stravinsky, habría hecho notar que la lengua alemana tiene dos vocablos para designar lo que llamamos genéricamente obra de arte. “Llaman *Kunststück* (objeto de arte) a la obra que se preocupa del cómo realizar la obra de arte; en cambio, llaman *Kunstwerk* (obra de arte) a aquella que no solamente es naturaleza, sino que a través de ella hay una configuración espiritual”, por lo cual concluye que, en el arte de Coppola y Stern, en virtud de “la dialéctica de las imágenes y su contenido emocional profundo, estas fotografías dejan de ser *Kunststück* para elevarse a la categoría de *Kunstwerk*” (1935: 101). Un año más tarde Benjamin escribiría su célebre ensayo sobre la *Kunstwerk*. Una década después Luis Juan Guerrero desarrollaría su teoría del torso o fragmento, de algún modo emparentada con el *punctum* de Barthes.

Sabemos además que el divorcio entre esos dos artistas que motivaron la reflexión de Romero Brest supuso también una reorientación en sus carreras: Coppola se pautó por una variante más formal, discursiva; Stern, en cambio, al comprender que la mirada de la naturaleza no refleja al sujeto en su identidad consciente, sino que nos confronta con una alteridad, nunca antes vista en el estado de vigilia, exploró, como Benjamin, el mundo de los sueños en sus fotomontajes para una revista de masas y, en la secuencia, hizo fotografía antropológica en el Chaco. Susan Buck-Morss probó, en su debate sobre la historia natural y la naturaleza histórica, que el concepto benjaminiano de *Naturgeschichte* demuestra que esos dos términos, “naturaleza” e “historia”, no son antitéticos, sino dialécticamente mediados. Mientras la sujeción histórica del hombre a la naturaleza no deja nada en la naturaleza que no sea histórico, y en ese sentido alienado, la historia misma ha asumido la apariencia de naturaleza, enmascarando las relaciones sociales y económicas como un destino mítico

(Buck-Morss 1981: 123-125; véase Díaz 2023). La idea de una reconciliación con la naturaleza supone siempre aceptar la memoria de aquellos aspectos de la naturaleza humana, sacrificados, a lo largo de la historia, en nombre de la dominación social de la naturaleza no humana. En ese sentido, la cultura, entendida como *Bildung*, está del lado de la *tekhnê*, del arte y la fabricación, pero no del lado de la naturaleza, o como resume Barbara Cassin, “Es así como, vía el humanismo y no vía la cultura, la *Bildung*, que comprende al hombre como una obra de arte, hereda el gesto mismo de la *paideia*” (Cassin 2004b: 201; 2018: 219).

Ese debate de los años 30 enmarca cabalmente, si se quiere, la reciente aparición, tras la hecatombe neoliberal y la muerte de disciplinas que Gayatri Spivak estudió hace casi veinte años,¹ de un enérgico movimiento académico, no muy homogéneo, es verdad, llamado *Humanidades Comprometidas*, coordinado a través de la asociación estadounidense *Imaginar América: artistas y académicos en la vida pública*, vinculado a otros como *Community Arts Network* (CAN) y *Animating Democracy*, que se propondrían el desafío de explorar, una vez más, el sentido del civismo en la educación así llamada liberal. Nada de esto es siglo XXI. Más allá de los remotos antecedentes de Maquiavelo, James Harrington o los programas de “humanidades públicas”, que extienden servicios culturales académicos a sus respectivas comunidades, los nuevos programas de Humanidades Comprometidas y de investigación compartida con comunidades no académicas siguen el ejemplo de colaboración previamente ensayados por artistas, en especial, los vanguardistas, aunque ya lo ilustra John Ruskin en *Fors Clavigera: Letters to the Workmen and Labourers of Great Britain (1871-94)* (1886), texto por lo demás citado por Henri-

¹ Véase Spivak 2009; Baron 2021; Baron y Mangen 2021: 353-276.

quez Ureña en su conferencia de 1914, “La cultura de las humanidades”. Así Ruskin denominaba tres grandes poderes que modelan los destinos del hombre: la Fuerza, materializada en el escudo [*clava*] de Hércules; la Fortaleza, simbolizada por la llave [*clavis*] de Ulises y la Fortuna, ilustrada por el clavo [*clavus*] de Licurgo. Trayendo ese programa a los días de hoy, diríamos que una de las maneras de apartarse de lo convencional, como señala Doris Sommer (2014), a quien todos recordamos por sus “ficciones fundacionales”, consiste en promover proyectos artísticos que tengan un impacto social real, aunque difícilmente encajen en las disciplinas académicas existentes. Otra manera es aprender de aquellos proyectos en los que una actividad creadora, como por ejemplo la enseñanza, conlleva consecuencias que nos obligan a ser responsables. Desde hace tiempo, los efectos instrumentales del arte se volvieron anatema para muchos humanistas, que abandonaron preocupaciones sociales y se replegaron a una comprensión autonomista de las obras y formalista de las culturas.

Paradójicamente, y en nombre de la salvaguardia de la libertad estética, la belleza o el desinterés, las humanidades olvidaron su arriesgado optimismo iluminista, que alimentaba la responsabilidad ciudadana y la educación, sustituyéndolo por un pesimismo cínico y neoconservador. Pero esto no nos debe llevar a naturalizar la noción de “humanidades públicas” y puede, en cambio, conducirnos a cuestionar quién es el sujeto que no se considera ajeno a lo humano o que homogeneiza lo común en virtud de una comprensión más decantada y universalista.

En 1842 se oía, en el Colegio de Humanidades de Montevideo, la propuesta de Juan Bautista Alberdi, intelectual tan remanido hoy día, de crear un curso de filosofía contemporánea y para ello, decía Alberdi:

...es un deber de todo hombre de bien que por su posición o capacidad pueda influir sobre los asuntos de su país, de mezclarse en ellos; y es del deber de todos aquellos que toman una parte de ilustrarse sobre el sentido en que deben dirigir sus esfuerzos. Pero no se puede llegar a esto sino por el medio que hemos indicado, es decir, averiguando dónde está el país y dónde va; y examinando para descubrirlo, dónde va el mundo, y lo que puede el país en el destino de la humanidad. (1900: 619)

Mucho antes de que Georges Didi-Huberman se preguntase por el “humanismo alterado” que incorpora la tactilidad (Didi-Huberman 2023), es decir, ya en el siglo XIX, el teórico alemán Konrad Burdach se preguntaba por las humanidades; pregunta esa que Walter Benjamin y Carlos Astrada (1970: 89), retomaron en el siglo XX. En efecto, leemos en el prólogo epistemocrítico al *Trauerspiel* (1925):

El apego a la multiformidad, por una parte, y la indiferencia hacia el pensamiento riguroso, por la otra, han sido causas constantemente determinantes de lo que es una inducción acrítica. Se trata así siempre de la aprensión frente a las ideas constitutivas –es decir, los *universalia in re*–, que en alguna ocasión fue formulada con agudeza particular por Burdach. «Prometí hablar del origen del Humanismo como si fuera un ser vivo que vino al mundo como un todo en un lugar y un tiempo cualesquiera, y que siguió creciendo luego como un todo ... De este modo procedemos como los llamados realistas entre los escolásticos de la Edad Media, los cuales atribuían realidad a los conceptos generales, es decir, a los ‘universales’. De la misma manera, postulamos –hipostasiando, como las mitologías primitivas– una esencia unitaria en su sustancia y poseyendo plena realidad, y luego la llamamos Humanismo como si fuera un individuo vivo. Pero, como en tantos casos semejantes, debemos tener claro que lo único que aquí estamos haciendo consiste en inventarnos un abstracto concepto

auxiliar, para abarcar y captar por su intermedio infinitas series de múltiples fenómenos espirituales y personalidades totalmente distintas. De acuerdo con un principio fundamental de la percepción y el conocimiento humanos, esto podemos lograrlo solamente porque, yendo movidos por nuestra innata necesidad de sistema, ciertas peculiaridades que, en estas series de variedades se nos aparecen semejantes o coincidentes, las percibimos más agudamente y las acentuamos con más fuerza que las diferencias ... Etiquetas como Humanismo o Renacimiento son por tanto arbitrarias, e incluso erróneas, porque dan a esta vida de múltiples fuentes, figuras y espíritus la falsa apariencia de una real esencialidad. Así, el hombre del Renacimiento, tan popular desde Burckhardt y desde Nietzsche, es igualmente una máscara arbitraria, incluso una desorientadora». Y una nota del autor a este pasaje insiste de este modo: «La mala réplica del inerradicable 'hombre del Renacimiento' es 'el hombre gótico', que hoy desempeña un papel desorientador e incluso pasea su ser espectral por el universo intelectual de relevantes e incluso venerables historiadores [...]. Al cual se añade luego 'el hombre barroco', del que Shakespeare, por ejemplo, constituye para nosotros un singular representante.» (GS I: 220-221; L I: 236-237)

Es ocioso decir que no nací ni crecí en medio digital. Soy *baby-boomer* (Sloterdijk 2019). Mi servicio militar obligatorio, en cuestiones de vanguardia, allá por el año 68, se dio a través de dos ensayos que ya por ese entonces me parecían convencionales, el de Gloria Videla sobre el ultraísmo y la historia de las vanguardias de Guillermo de Torre. Las revistas no las conocíamos, a no ser por silvas o antologías, como la de *Nosotros*, hecha por Noemí Ulla o la de *Martín Fierro*, prologada por Adolfo Prieto. Nada de facsimilares. Tendríamos que esperar hasta 1995 para que el (hoy difunto) Fondo Nacional de las Artes, a través de Horacio Salas, nos brindara la colección completa en papel, algo que Horacio González extendió luego a muchas otras

revistas en su gestión en la Biblioteca Nacional. Salas y González, radical y peronista, ambos exilados. No había AHIRA, ni Americalee. Pero en un texto que llegaría a estas tierras en la época de mi nacimiento, la *Carta sobre "humanismo"* (1947), Heidegger ya decía que "aquí lo todo se invierte" [*Hier kehrt sich das Ganze um*], refiriéndose así a que su pensamiento era un *Holzweg*, un camino sin salida, como *La jungla* (1943), del cubano Wifredo Lam. El ya citado Carlos Astrada recordaba, justamente, en 1950, un poema de Neruda, "Entrada en la madera"² y a partir de ese poema leía la obra recién publicada de Heidegger, que incluía su célebre ensayo sobre la obra de arte.

El mundo de la madera –sustancia siempre inacabada– guardaba vetas intactas, antes que la osadía del pensar mordiese y desgajase en ellas, para como única recompensa conocer la perplejidad más dramática, al encontrarse, al cabo de su empresa, con que en este reino todas las rutas pueden trastocarse en *Holzwege*. Pero con las fibras arrancadas y recogidas en su incursión por estos caminos hacia la madera ha venido dando lumbre a su hogar y pábulo a su esfuerzo lo mejor del pensamiento filosófico occidental; lo que hizo su grandeza, porque supo adentrarse en la *terra* dilatadamente incógnita del conocimiento, dispuesto a forzar lo que era un destino. La meditación de los filósofos de todos los tiempos, hasta Heidegger, no ha consistido en otra cosa que en el recorrer y tornar a recorrer los caminos hacia la madera, de arrancar fibras de ese bosque que cela la ruta hacia los orígenes. (Astrada 1950: 62)³

Soy, en todo caso, producto del libro. Es sabido que nuestra palabra *libro* deriva de una latina, *liber*, que, en el origen, significaba madera,

² "Caigo en la sombra, en medio /de destruidas cosas, / [...] y ando entre húmedas fibras arrancadas / al vivo ser de sustancia y silencio" (Neruda [1935] 2004: 147-148).

³ Astrada suprime la cita a Neruda que estaba en el sexto capítulo de *Heidegger. De la analítica ontológica a la dimensión dialéctica*. (1970: 112-113)

corteza [*cortex*], aquello mismo que los griegos denominaban *hyle* [ύλη], o sea, madera en el sentido de bosque, como ese bosque sagrado, Hollywood, que alimentó nuestras fantasías (Tyler 1944). De allí proviene toda una familia conceptual, lo *liberal* como ἐλεύθερος, algo que libera porque sube (según la raíz indoeuropea *leudh*), o sea, libera, delibera, pero también con el sentido distributivo que en francés tiene *délivrer*. Esa madera en todo se diferenciaba de la *silva*, que es la madera como material de construcción, luego tomada, en las “ficciones fundacionales” latinoamericanas, como antología cívica; pero también se diferenciaba de *lignum*, que es la leña para quemar. La materia, entonces, para la filosofía griega era el lugar de la posibilidad y, recordemos que, en sus comienzos, el expresionismo abstracto americano,⁴ la consensual pintura moderna de la posguerra, se nucleó (en 1947, tras el cierre de *View*) en una revista llamada *Possibilities: an occasional review*, editada por Robert Motherwell, Harold Rosenberg, John Cage y Pierre Chareau, cuyo tema, “Problems of Contemporary Art”, traducía el concepto de *to dynaton*, es decir, un continuo sin límite, en el que todas las formas están potencialmente implícitas. Aclaremos de paso que *Possibilities* no habría salido sin el apoyo del *Federal Art Project*, un programa desarrollado (1935-1943) por la administración Roosevelt para paliar los efectos de la Depresión y el New Deal, y cuyo único participante latinoamericano era el arquitecto Oscar Niemeyer, proyectando en esa época el edificio de la ONU.⁵

⁴ Véase Bois (2016); Guilbaut (1990).

⁵ *Possibilities* fue duramente criticada por Parker Tyler, editor de *View*, quien le achacaba falta de orientación y espíritu grupal, una cierta “orientación de la irrelevancia” en sintonía con la poética de William Carlos Williams. “Es este aspecto del pensamiento existencial, en el que la resolución de una paradoja, un enigma (“la posibilidad de la imposibilidad”) es sinónimo de muerte, lo que guio a Rosenberg y formó la columna vertebral de su suposición de que la libertad ilimitada (posibilidad) resulta en angustia. En el contexto de las alternativas políticas inaceptables –

Acuñada, pues, por Wolfgang Paalen⁶, la noción de posibilidades o *to dynaton* remitía a las *Recherches sur la théorie des Quanta* (1924) del físico Louis de Broglie, que había sepultado la disyuntiva entre ser y no ser que, en el pasado, había enfrentado a Goethe y Newton. Atendiendo al precepto de que la existencia precede a la esencia, para la física contemporánea, ambos estaban equivocados, puesto que:

[todo existe] ‘pero solo en la forma en que la posibilidad existe antes del evento que nos dirá si de hecho se ha realizado’. Como una posibilidad. Es decir, ¿la nueva física se ha atrevido a abandonar la certeza por la potencialidad? Como una posibilidad. Y antes de la prueba material de que entre la realidad interior y exterior no hay separación sino solo una demarcación ideal precaria: ¿no podemos añadir que lo que es pensable también es posible? (Paalen 1942: 9)

Editor de *Possibilities*, el pintor Robert Motherwell (1915-1991), discípulo de Paalen, argumentaría que el único obstáculo a esas posibilidades es el conformismo de clase media.⁷ En ese largo proceso, se

totalitarismo de izquierda y fascismo de derecha– a las que los expresionistas abstractos creían enfrentarse [...], la identificación de la elección con la muerte y la posibilidad como su angustioso opuesto debe verse como algo más que un debate filosófico academicista. Una vez entendido este aspecto de su especificidad histórica, se puede considerar que el título *Posibilidades* encarna la lucha del artista, como lo expresó Rosenberg en 1952, por ‘mantener la fuerza para abstenerse de resolver nada’ y ‘ejercer en sí mismo un No constante’” (Tyler 1948: 109; trad. propia). Véase Gibson 1990: 39 y 1997.

⁶ Paalen proponía disociar imaginación y metafísica en nombre de las *posibilidades*. Véase Paalen 1944: 20.

⁷ “Una gran parte de los artistas modernos provienen de la clase media. Para esta clase el arte moderno es siempre hostil por implicación y hasta directamente a veces. Aún antes de los socialistas, los artistas reconocieron al enemigo en la clase media, pero teniendo ellos mismos su origen en la clase media y llevando vidas de clase media (no las vidas del proletariado) el artista se ataca a sí mismo en cierto sentido,

comprueba que el dispositivo digital no es inmaterial, como quería Lyotard, sino que se funda en la obliteración de su propia materialidad. Y lo digo como editor de revistas surrealistas cuyos facsímiles se encuentran en el sitio *Surhi*.⁸ La pantalla (palabra barroca también

minando su propio cimiento. Entonces es llevado de la realidad a abstractas cualidades eternas. Aquí comienza la elevación del arte abstracto. Todo arte es abstracto en carácter, pero es en los tiempos modernos especialmente que después del proceso de la abstracción es muy poco lo que resta. La hostilidad del artista por la clase media es recíproca. Este periodo más que otros, ha detestado sus más grandes creaciones, incluso cuando han sido realizadas por seres extremadamente convencionales como Cézanne. Ante esta hostilidad, son tres las reacciones posibles, de las cuales el artista no siempre ha sido consciente: ignorar a la clase media y buscar lo eterno como Delacroix, Seurat, Cézanne, los cubistas y sus herederos; apoyar a la clase media restringiéndose a lo decorativo como Ingres, Corot, los impresionistas en general y los *fauves*; u oponerse a la clase media como Courbet, Daumier, Pissarro, Van Gogh y los dadaístas. Estos últimos tienden a ser destruidos en la lucha; algunos artistas como Picasso, han tenido las tres relaciones con la clase media. En verdad, casi todos los pintores modernos han sido rechazados por la clase media hasta que sus obras adquirieron valor de propiedad comercial, Henri Matisse tuvo que ceñirse a una carrera como pintor de salón; Manet y Degas participaron en la pelea de los impresionistas; Rouault no es mencionado en una reciente obra amplia sobre pintura católica contemporánea. La pintura sentimental y académica que a la clase media realmente le gusta, desaparece con sus patronos. Los surrealistas de derecha y los neo-románticos han sido los primeros pintores modernos en ser aceptados desde el principio por la clase media. El fin de este ensayo es demostrar que el materialismo de la clase media y la inercia de la clase obrera, deja al artista moderno sin ninguna conexión vital con la sociedad, excepto la de su OPOSICIÓN; y que los artistas modernos han tenido, en el sentido más amplio, que reemplazar los valores sociales por los estrictamente estéticos. Incluso donde los surrealistas han triunfado, ha sido en cuestiones técnicas. Este formalismo ha conducido a un debilitamiento intolerable del ego del artista; pero mientras la sociedad moderna esté dominada por el amor a la propiedad (y lo será mientras la propiedad sea la única fuente de libertad) el artista no tendrá más alternativa que el formalismo. Hasta que no haya una revolución radical en los valores de la sociedad moderna, podemos esperar que continúe, un arte altamente formal” (Motherwell 1944: 9-14).

⁸ Véase <https://surhi.es/>

de origen vegetal pues el catalán *pántol* nombra, en atavismo adámico, la hoja de parra⁹), al acceder a esas revistas inaccesibles, se deshace, sin embargo, a sí misma y camufla la página-soporte –la materia o madera– en la página-escritura, que se vuelve, más que inmaterial, espectral, entendiendo por espectral algo que perdió consistencia, pero de algún modo, todavía conserva la forma, o mejor, el semblante (Agamben 2014: 87-112).¹⁰

Luis Juan Guerrero sostenía que las obras de arte eran análisis espectrales de la vida actual y es indudable que la espectralidad (la trazabilidad, la iterabilidad) introduce la discontinuidad (Ludueña Romandini 2010a). Como dirá T. S. Eliot, en *Burnt Norton* (1936), el primero de los *Cuatro cuartetos*, “Distraídas de la distracción por la distracción” [*distracted from distraction by distraction*]. Hay por ella una figura, en la ficción de Macedonio Fernández que me interesa recordar, la del “lector salteado”, que es creación de su personaje Cósimo Schmitz, quien, a través de una cirugía psíquica de extirpación, vive en un presente permanente y, en consecuencia, no arma la historia de su propia vida de manera continua, sino fragmentada. El

⁹ En Brasil se diría la *tela* (que presupone el tejer), mientras los portugueses construyeron, como franceses [*écran*] e ingleses [*screen*], un concepto propio, *ecrã*, ya registrado en el 1500, que designa todo objeto interpuesto que disimula o protege.

¹⁰ Ya lo había señalado, en 1985, en “Idea de la materia”: “La experiencia decisiva, de la que se dice que es tan difícil explicarla para quien la haya vivido, no es ni siquiera una experiencia. No es más que el punto en el que rozamos los límites del lenguaje. Mas lo que en ese momento rozamos no es, obviamente, una cosa, tan nueva y tremenda que, para describirla, nos faltan las palabras: es más bien materia, en el sentido en que se dice «materia de Bretaña» o «entrar en materia» o incluso «índice por materias». Aquel que toca, en este sentido, su materia, encuentra simplemente las palabras necesarias. Donde acaba el lenguaje empieza, no lo indecible, sino la materia de la palabra. Quien nunca ha alcanzado, como en un sueño, esta lignaria sustancia de la lengua, a la que los antiguos llamaban «selva», es, aunque calle, prisionero de las representaciones”. (Agamben 1988: 19)

sentido político de esta recepción distraída, tal como luego el efecto de distanciamiento en el teatro de Brecht, consiste, pues, en su negación de la cultura burguesa, su crítica radical al ilusionismo fetichista y a la contemplación individual idealista.

El lector saltado es el más expuesto conmigo a leer seguido. Quise distraerte, no quise corregirte, porque al contrario eres el lector sabio, pues practicas el entreleer que es lo que más fuerte impresión labra, conforme a mi teoría de que los personajes y los sucesos sólo insinuados, hábilmente trancos, son los que más quedan en la emoción y en la memoria. Te dedico mi novela, Lector Salteado; me agradecerás una sensación nueva: leer seguido. Al contrario, el lector seguido tendrá la sensación de una nueva manera de saltar; pero trato de no pensar en que me ocurrirá el inverosímil lector seguido. (Fernández [1967]1993: 119)¹¹

Explica Macedonio, en otra ocasión, la lógica de ese lector intermitente:

Mi sistema de interponer notas a pie de página, de digresiones y paréntesis, es una aplicación concienzuda de la teoría que tengo de que el cuento (como la música), escuchado con desatención se graba más. Y yo hago como las familias burguesas cuando una persona se sienta al piano y dice a los concurrentes, como norma social repetidamente observada, que si no prosiguen conversando dejará de tocar. En suma: hace una cortesía a la descortesía que ella misma invita.¹² Hago lo

¹¹ Véase Caws 1989; Wolf 2016.

¹² Para Benjamin, la recepción en la distracción era un síntoma de la mayor importancia en la aperccepción táctil, que proviene de la arquitectura, de la cual es originaria, y luego se expande al resto de las artes. Especialmente en la música, en la que un elemento esencial de su más reciente desarrollo, el Jazz, tenía su agente más importante en la música de baile. En “Prohibido fijar carteles” [1928], es decir, las técnicas del escritor en trece tesis, escribe Benjamin: “el acompañamiento de un estudio para piano o de una verdadera algarabía puede ser tan importante para el trabajo como

mismo con estas digresiones, desviaciones, notas marginales, paréntesis a los paréntesis y alguna incoherencia quizá. (Fernández 1997: 39-48)¹³

Son textos para lectores en tiempos suspendidos (Kamenszain 2021). Se crea así una paradoja o quiasma conceptual: el “lector de corrido” tiene la posibilidad de leer saltado, pero el “lector saltado”, por su lado, puede por momentos dudar de su lectura y leer de corrido. En otras palabras, el “lector saltado” puede armar *constelaciones*. Al concebir el *Libro de los pasajes* como un volumen hecho exclusivamente de citas, Benjamin no sólo lleva a la práctica el modelo *Aleph*, sino que, así como Calvino habla de hipernovela, Benjamin mismo crea el hiperensayo. No es descabellado por tanto pensar que los primeros lectores de Heidegger en el Plata (Astrada,¹⁴ Virasoro, Gue-

el silencio perceptible de la noche. Éste te agudiza el oído interior, y aquél es en cambio la piedra de toque de una dicción cuya copiosidad va sepultando hasta los ruidos más excéntricos”. (GS IV: 106; LIV: 45-46)

¹³ Véase Jitrik 1973.

¹⁴ En abril de 1930, el joven Carlos Astrada ponderaba que esa filosofía no podría prosperar en la gran ciudad, sino en la pequeña villa universitaria porque la distracción con la mercancía y el consumo, sumada a la consecuente crisis de la experiencia, definían un abandono en el goce de la alienación. “Nos cuesta un poco imaginarnos como ambiente para el adentrado ritmo del pensamiento heideggeriano el difuso de la Cosmópolis, con su ruido y su *tempo*. En la gran urbe, el individuo –el célebre personaje de *The Egoist*, de Meredith, huía de ella porque era ‘frío cementerio del hombre individual’– naufraga en la nadería por desperdigamiento en la vertiginosa multiplicidad de las cosas, por atomizante cristalización de las capas superficiales de su personalidad que, gélidas e inánimes, obturan la vía a toda exteriorización de fondo, a todo aflorar de posibilidades esenciales. Falta allí el transcurrir sosegado, el silencio que destaca la voz de la auténtica nadería del hombre, incitándolo, mediante el impulso metafísico que le es consubstancial, a insertar su finitud en la totalidad de la existencia – como enseña nuestro filósofo. Este medio propicio lo ofrecen, sin duda, las pequeñas y famosas ciudades universitarias alemanas: Heidelberg, Marburg, Freiburg, Jena, Bonn, Göttingen, Koenigsberg - capítulos perdurables ya en la

rrero) reconozcan un eco del maestro alemán en sus posteriores lecturas de Walter Benjamin (quien conscientemente se creía en sus antípodas). En efecto, *Ser y Tiempo* ya señala dos significados antagónicos, pero complementarios para la distracción contemporánea: uno asociado a la espacialidad existencial del *Dasein* y su forma de ser/estar en el mundo, como sujeto flotante, y el otro, vinculado al empleo de la distracción como rasgo de la curiosidad y su tendencia a no fijarse en ningún lugar. No sorprende, pues, que, en esa misma época, Walter Benjamin se interrogase también sobre el efecto de la desatención en la captación artística, postulando una “recepción en la distracción”, es decir, una coincidencia entre el factor instructivo y el de consumo, y así creaba una serie de conceptos (*Zerstreuung*, *Ablenkung*, *Bilderflucht*, *Entrückung*, *Zerstreuung*) que cubrían el área de la distracción (y, en ese sentido, de la separación, distinción, negación o anomalía), dispersión, disipación, diversión, desvío, despiste, destrucción, entretenimiento, fugacidad de las imágenes, ensimismamiento o desorden. Algo que los situacionistas buscarían deliberadamente con el *détournement*. Ahora bien, todo eso converge en el célebre ensayo benjaminiano sobre la obra de arte (1936) que, aunque se dedique prioritariamente al cine, no deja de abordar cuestiones tales como el valor de uso y el valor de exposición, la guerra,

historia. [...] De esta faena altísima que en último análisis es nada menos que tan gente escapatoria a la finitud de la existencia, o mejor, diámetro horizontal con que alcanzamos a esta finitud en su último recodo, nuestro futuro (el hombre es ser para la muerte; el fin del tiempo existencial es ontológicamente afirmado con nuestra muerte), para que ella no se nos adelante; de modo que tal límite –el fin del tiempo alcanzado por nuestra decisión ética dispuesta para la muerte– no es más una posibilidad del acontecer, sino posibilidad del propio ser; la existencia es idéntica a la temporalidad originaria. He aquí la verdad de la nueva y grande palabra que nos trae Heidegger: *Metafísica de la finitud*”. (Astrada 1930: 103-104) Véase Cacciari 2008: 243-252; Vedda 2013: 97-86.

la arquitectura, la fotografía, los salones, el teatro, el dadaísmo, el inconsciente óptico, el aura, el culto a las estrellas, Chaplin, Mickey Mouse, el carácter táctil, el shock y la distracción.

Para Macedonio, tal como para Benjamin, la percepción distraída era un modo inconsciente de percepción en estado de vigilia que creaba “juguetes filosóficos”, como los llama David Oubiña (2009) (véase Uslenghi 2010).

La verdadera y única realidad concreta es la *Afección*. El mundo material es un sueño de la *Afección*; el ensueño es idénticamente un mundo de la *Afección*. La *Afección* se muestra, en el sueño o en la vigilia indistintamente, creadora del mundo de imágenes que le convenga. Ensueño es el mundo de la imagen que la *Afección* hace nacer en todo momento en que ella esté activa, pese al dormir del cuerpo. Todo el problema está determinado por la suposición injustificada de una realidad objetiva preexistente a la realidad inmediata de lo soñado. El ser es siempre, además de pleno, inmediato y uno con el ensueño. Despertarse es volver a soñar, continuar siendo; caer siempre en ser, que es continuo y eterno. No hay reborde del ser por donde se pueda caer a la nada. En el ser de la Sensibilidad somos inmortales, en un eterno reconocimiento de nosotros mismos en toda persona, porque donde quiera que alguien se reconozca a sí, ese somos nosotros mismos, y lo que nunca se reconoció, nunca existió, es ‘el otro’, el no-ser. (Virasoro 1928: 226)

Si Miguel Ángel Virasoro fue un excelente lector de Macedonio (en 1928), el ya citado Guerrero, no menos buen lector de Benjamin desde los años 30, sostenía también que las condiciones de reproductividad técnica de la obra de arte generaron un doble fenómeno, por un lado, la democratización del arte, pero simultáneamente, la producción de nuevas obras creadas exclusivamente con los mismos

procedimientos técnicos criticados. Como consecuencia de ello, se destruye la autenticidad, pero se reclama que el mundo entero, o sea lo global, sea accesible a la mirada de todos. Pero Guerrero observaba también que una reiterada queja iluminista criticaba la imagen (en aquella época exclusivamente cinematográfica, aunque hoy podríamos decir, de las nuevas tecnologías):

Otra cantilena, más reciente, nos dice que el cine nació como el arte monstruoso de una sociedad que promueve ilusiones para vivir, ya que la realidad no deja lugar para ellas. Desde luego: el film es una máquina de sueños, pero no se agota en la escala de las ilusiones individuales. También proyecta, en una dimensión imaginaria, el rostro mismo de la masa, la marcha de los acontecimientos que convulsionan el mundo, la cara de las asambleas multiformes, los inventos y las aventuras de la nueva época, las grandes proezas del trabajo humano, las ambiciones y las incertidumbres de los corazones anónimos. (Guerrero 1967: 232)

Esto lo llevaba a concluir que “el cine es por una parte, la más formidable empresa de auto-alienación que haya podido inventar el hombre; pero, por otra parte, también promueve ciertos imprevistos resortes productivos de este proceso alienador” (1967: 232-233; véase Clair 2012). Jean-Louis Déotte lo secundará más adelante, enunciando la dialéctica de disipación [*Zerstreuung*], o distracción enajenada, y recogimiento [*Sammlung*], o distracción productiva, una vez que todo aparato inventa una nueva temporalidad que implica configurar la sensibilidad común [*aisthesis*], o sea, su irreductible singularidad;¹⁵ pero los aparatos al mismo tiempo circunscriben las propiedades de las artes y redefinen al arte en su conjunto, no sin distracciones, ya que, allí donde un aparato impone su ley, se puede dar

¹⁵ Véase Garramuño 2022; Lazarus 2022.

también un desvío por medio de otro dispositivo. En suma, la distracción en la recepción es proporcional al nivel tecnológico de la obra de arte, lo que muestra la congenialidad entre distracción y destrucción.¹⁶

Cuando la infoesfera se densifica y acelera sus flujos, como en la sociedad contemporánea¹⁷, con la digitalización de textos del *Proyecto Gutenberg* (1971), el proceso gradual de miniaturización y portabilidad de dispositivos, softwares como *HyperCard* (1986), el PDF (*Portable Document Format*, 1993), el papel electrónico (*Electronic paper*, 1996), los *Creative Commons* (2001), los *Google Books* (2004) o el *Amazon Kindle* (2007), la atención individual y colectiva, guiada por el *skim reading*, ya no tiene tiempo de seleccionar sus fuentes de información, de tal suerte que el capitalismo en su etapa mesiánica¹⁸ y su tiranía de la tecnociencia han generado todo un abanico de síntomas de déficit de atención e hiperactividad, asociados a drogas de uso continuo, gracias a los cuales los sujetos padecen una constante sobrecarga de estímulos, a los que responden con una actividad sin pausa que suele desembocar en el *burnout*, motivo de exclusión del sistema. Tal fenómeno circular escinde a los especialistas en lectura entre quienes creen que el texto electrónico disminuye la madurez de sus lectores¹⁹ y, por otra parte, los defensores de las nuevas tecnolo-

¹⁶ Véase Galende 2009; Masci 2011.

¹⁷ Genette 1982; Naumann 1999; Compagnon 1998; Fourmentraux 2008: 554-564 y 2010; Poinot, Jean-Marc *et al.* 2004; Enwezor (2008); Kozak 2012; Nieva 2020.

¹⁸ Benjamin (1921); Ludueña Romandini (2010b); Hamacher, 2002: 81-106; Lazzarato 2015; Rodríguez 2022.

¹⁹ Steiner 1997 y 2003; Chartier 1992; Birkerts 1994; Sanders 1994; Darnton 2011; Ben-Yehudah y Yoram 2021: 426-440; Van Dijk 2016.

gías, para los cuales la navegación electrónica garantizaría mayor flexibilidad cognitiva²⁰. Hay, sin embargo, quienes optan por una tercera vía, la de un modelo transdisciplinario, capaz de integrar perspectivas de múltiples campos del saber (Mangen y Weel 2016: 116-124). Aun así, las relaciones entre sujeto y objeto, entre escritura y recepción se modifican, siguiendo el modelo de la *affordance*, o potencialidad electrónica (Gibson 1979), que es una disposición relacional que no se debe confundir ni con el valor de uso ni con el valor de cambio (Rivoltella 2014 y 2020: 39-57), pero que muestra que, cuanto mejor es la *affordance* de un asunto, menor también será el esfuerzo de investigación (Caruana y Borghi 2016). Pero hay una incomodidad evidente²¹.

En un fragmento de *Calle de sentido único*, Walter Benjamin alaba, entre otros productos chinos, no sólo la copia de libros, como garantía incomparable de cultura literaria, sino también la transcripción, como una clave para los enigmas culturales, con el argumento de que la fuerza de la carretera es distinta si uno la recorre a pie o la sobrevuela en aeroplano. Así, también la fuerza de un texto es distinta si uno lo descifra o lo transcribe, si lo lee o lo ve. Solo el que recorre a pie la carretera advierte su poder y detecta además que, lo que para el aviador no es sino una llanura desplegada, le brinda al caminante del *Holzweg*, extraviado en cada una de sus curvas, un conjunto de

lejanías, miradores, parajes desarbolados y perspectivas hasta ahora inéditas. El lector actual es un examinador empeñado, en efecto, pero del tipo distraído²².

REFERENCIAS

- AGAMBEN, Giorgio (1988), *Idea de la prosa*, trad. Laura Silvani (Barcelona: Península).
- ____ (2014), *Il fuoco e il racconto* (Roma: Nottetempo).
- ____ (2024), *Il corpo della lingua. Esperruquanculuzelubelouzerirelu* (San Dorligo della Valle: Einaudi).
- ALBERDI, Juan Bautista [1842] “Ideas para presidir un curso de filosofía” en Alberdi (1900: 603-619).
- ____ (1900), *Escritos póstumos. Memorias y documentos*, Tomo XV, ed. de Francisco Cruz (Buenos Aires: Imprenta Juan Bautista Alberdi).
- ASTRADA, Carlos (1930), “Heidegger a la cátedra de Troeltsch”, *Síntesis*, IV, 38: 103-104.
- ____ (1950) “Martin Heidegger – Holzwege, 1950”, *Cuadernos de Filosofía*, 4: 62.
- ____ (1970), *Heidegger. De la analítica ontológica a la dimensión dialéctica* (Buenos Aires: Juárez).
- BARON, Naomi S. y MANGEN, Anne (2021), “Doing the Reading: The Decline of Long Long-Form Reading in Higher Education”, *Poetics Today*, 42, 2: 353-276.
- ____ (2021), *How we read now* (Nueva York: Oxford University Press).
- BENJAMIN, Walter (1921), “Kapitalismus als Religion”, en GS VI: 100-103.
- ____ [1925] *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, en GS I: 203-430.
- ____ [1928] *Einbahnstraße*, en GS IV: 83-148.
- ____ (1931), “Die Ferne und die Bilder”, en GS IV: 427. [“La lejanía y las imágenes”, en Benjamin (2011: 99)]

²⁰ Véase Spiro *et al* 2015; Rose 2011: 515-526.

²¹ En uno de sus últimos textos, Foucault reconocía estar viviendo, a diferencia de las Luces, un tiempo incómodo en que “las identidades se definen por trayectorias [...] De estas experiencias dispersas, que parecían llevarse a cabo en nombre de ideales más o menos comunes, según formas de organización análogas y en un vocabulario que se podía entender de una cultura con otra, no se ha formado ningún universal de pensamiento. ¿Asistimos a una globalización de la economía? Seguramente. ¿A una globalización de los cálculos políticos? Sin duda. Pero a una universalización de la conciencia política – ciertamente no”. ([1979] 1994: 786, trad. propia).

²² Nardi 2022; Lingua y De Cesaris 2020: 63-84.

- ____ (1991), *Gesammelte Schriften*, Tomo I, IV y VI, ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem (Fráncfort del Meno: Suhrkamp). [*Obras*, libros I, y VI, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Abada, 2006]
- ____ (2011), *Sueños*, ed. Burkhardt Lindner, trad. Juan Barja y Joaquín Chamorro Mielke (Madrid: Abada).
- BEN-YEHUDAH, Gal y YORAM, Eshet-Alkalai (2021), "Print versus digital reading comprehension tests: does the congruency of study and test medium matter?", *British Journal of Educational Technology*, 52, 1: 426-440.
- BIRKERTS, Sven (1994), *The Gutenberg elegies: The fate of reading in an electronic age* (Nueva York: Fawcett Columbine).
- BOIS, Yve-Alain (2016), "1947: The publication of *Possibilities* in New York marks the coalescence of Abstract Expressionism as a movement", en Foster *et al.* (2016: 204-210).
- BUCK-MORSS, Susan (1981), *Origen de la dialéctica negativa* (México: Siglo XXI).
- CACCIARI, Massimo (2008), "Nomades en prison: réflexions sur la postmétropole" en Füzersséry y Simay (2008: 243-252).
- CARUANA, Fausto y BORGHI, Anna (2016), *Il cervello in azione* (Bolonía: Il Mulino).
- CASSIN, Barbara (dir.) (2004a), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles* (París: Seuil / Le Robert). [*Vocabulario de las Filosofías Occidentales. Diccionario de los intraducibles*, 2 tomos, coord. de traducción María Natalia Prunes, México: Siglo XXI 2018].
- ____ (2004b), "«Paideia», «cultura», «Bildung»: nature et culture", en Cassin (2004a: 200-201).
- CAWS, Mary Ann (1989), *The art of interference. Stressed readings in verbal and visual texts* (Princeton: Princeton University Press).
- CHARTIER, Roger (1992), *Libros, lecturas y lectores en la edad moderna* (Barcelona: Alianza Universidad).
- CLAIR, Jean (2012), *Hubris. La fabrique du monstre dans l'art moderne. Homoncles, Géants et Acéphales* (París: Gallimard).
- COMPAGNON, Antoine (1998), *Le Démon de la théorie* (París: Seuil).
- DARNTON, Robert (2011), *Las razones del libro. Futuro, presente y pasado* (Madrid: Trama).
- DÍAZ, Valentín (2023), *Tensión y materia. El método del Barroco en Walter Benjamin* (Buenos Aires: 17grises).
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2023), *L'humanisme altéré. La ressemblance inquiète* (París: Gallimard).
- FERNÁNDEZ, Macedonio [1967] (1993), *Museo de la Novela de la Eterna*, ed. crítica de Ana Camblong y Adolfo de Obieta (Madrid: ALLCA XX).
- ____ (1997), *Relatos. Cuentos, poemas y misceláneas* (Buenos Aires: Corregidor).
- FOSTER, Hal *et al.* (2016), *Art since 1900. Modernism Antimodernism Post-modernism*, 3ª ed. (Londres: Thames & Hudson).
- FOUCAULT, Michel (1994), *Dits et écrits vol. III 1976-1979* (París: Gallimard).
- ____ (1979), "Pour une morale de l'inconfort" en Foucault (1994: 783-788).
- FOURMENTRAUX, Jean-Paul (2010), *Art et Internet. Les nouvelles figures de la création* (París: CNRS Éditions).
- ____ (2008), "Art et Hacktivisme: l'alternative Internet", *Critique*, 733-734: 554-564.
- FÜZERSSÉRY, Stéphane y SIMAY, Philippe (eds.) (2008), *Le choc des métropoles. Simmel, Kracauer, Benjamin* (París: Éditions de l'éclat).
- GALENDE, Francisco (2009), *Walter Benjamin y la destrucción* (Santiago de Chile: Metales Pesados).
- GARRAMUÑO, Florencia (2022), *La vida impropia. Anonimato y singularidad* (Villa María: EDUVIM).
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes* (París: Seuil).
- GIBSON, Ann Eden (1997), *Abstract Expressionism: Other Politics* (New Haven: Yale University Press).

- ____ (1990), *Issues in Abstract Expressionism: The Artist-Run Periodicals* (Ann Arbor: UMI).
- GIBSON, James J. (1979), *The Ecological Approach to Visual Perception* (Boston: Houghton Mifflin).
- GUERRERO, Luis Juan (1967), *Estética operatoria en sus tres direcciones. III. Promoción y requerimiento de la obra de arte. Estética de las tareas artísticas* (Buenos Aires: Losada).
- GUILBAUT, Serge (1990), *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno* (Madrid: Mondadori).
- HEIDEGGER, Martin (1947), *Platons Lehre von der Wahrheit mit einem Brief über den "Humanismus"* (Berna: A. Francke).
- HAMACHER, Werner (2002), "Guilt history. Benjamin's sketch 'Capitalism as religion'", *Diacritics*, 32, 3-4: 81-106.
- JITRIK, Noé (1973), *La novela futura de Macedonio Fernández. Con un "retrato discontinuo", una antología y una bibliografía* (Caracas: Universidad Central de Venezuela).
- KAMENSZAIN, Tamara (2021), *Chicas en tiempos suspendidos* (Buenos Aires: Eterna Cadencia).
- KOZAK, Claudia (ed.) (2012), *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología* (Buenos Aires: Caja Negra).
- LAZARUS, Sylvain (2022), *Chronologies du présent* (París: La fabrique).
- LAZZARATO, Maurizio (2015), *La fábrica del hombre endeudado. Ensayo sobre la condición neoliberal* (Buenos Aires: Amorrortu).
- LINGUA, Graziano y DE CESARIS, Alessandro (2020), "Immersività distratta. La nuova economia dell'attenzione negli ambienti digitali", *MeTis. Mondi educativi. Temi, indagini, suggestioni*, 10, 1: 63-84.
- LUDUEÑA Romandini, Fabián (2010a), *La comunidad de los espectros. I. Antropotecnica* (Madrid: Miño y Dávila).
- ____ (2010b) "Los fundamentos onto-teológico-políticos de la mercancía y del dinero. Una incursión en los orígenes de la religión capitalista", ponencia presentada en *Recordando a Benjamin, Justicia, historia y verdad*, III Seminario Internacional Políticas de la Memoria.
- MANGEN, Anne y VAN DER WEEL, Adriaan (2016), "The evolution of reading in the age of digitization: an integrative framework for reading research", *Literacy. United Kingdom Literacy Association*, 50, 3: 116-124.
- MASCI, Francesco (2011), *Entertainment! Apologie de la domination* (París: Allia).
- MOTHERWELL, Robert (1944), "The Modern Painter's World", *Dyn*, 6: 9-14.
- NARDI, Andrea (2022), *Il lettore 'distratto': leggere e comprendere nell'epoca degli schermi digitali* (Firenze: Firenze University Press).
- NERUDA, Pablo (2004), *Residencia en la tierra* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria).
- NAUMANN, Francis (1999), *Marcel Duchamp. L'Art à l'ère de la reproduction mécanisée* (París: Hazan).
- NIEVA, Michel (2020), *Tecnología y barbarie* (Buenos Aires: Santiago Rueda).
- ENWEZOR, Okwui (2008), *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, [Disponible en <https://bit.ly/4c4mHuX>]
- OUBINA, David (2009), *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital* (Buenos Aires: Manantial).
- PAALLEN, Wolfgang (1942), "Le grand malentendu" ("Art and Science"), *Dyn*, 3: 9.
- ____ (1944), "During the Eclipse", *Dyn*, 6: 20.
- RIVOLTELLA, Cesare (2020), "Dipendenza mediatica e povertà cognitiva? Apunti sul rapporto tra media digitali ed economia della conoscenza", *Scholè. Rivista di educazione e studi culturali*, 2, 58: 39-57.
- ____ (2014), *La previsione. Neuroscienze, apprendimento, didattica* (Brescia: La scuola).
- RODRÍGUEZ, Fermín A. (2022), *Señales de vida. Literatura y neoliberalismo* (Villa María: EDUVIM).
- ROH, Franz (1929), "Mechanismus und Ausdruck: Wesen und Wert der Fotografie" en Roh & Tchichold (1929: 3-7).
- ROH, Franz & TCHICHOLD, Jan (1929), *Foto-Auge. 76 Fotos der Zeit* (Stuttgart: Akademischer Verlag Fritz Wedekind).
- ROMERO Brest, Jorge (1935), "Fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern", *Sur*, 13: 92.

- ROSE, Ellen (2011), "The phenomenology of on-screen reading: University students' lived experience of digitised text", *British Journal of Educational Technology*, 42, 3: 515-526.
- RUSKIN, John (1886), *Fors Clavigera: Letters to the Workmen and Labourers of Great Britain (1871-94)* (Nueva York: John Wiley & Sons).
- SANDERS, Barry (1994), *A is for ox: the collapse of literacy and the rise of violence in an electronic age* (Nueva York: Vintage).
- SLOTERDIJK, Peter (2019), *Reflexes primitifs. Considérations psychopolitiques sur les inquiétudes européennes*, trad. de Olivier Mannoni (París: Payot).
- SOMMER, Doris (2014), *The work of art in the world: civic agency and public humanities* (Durham: Duke University Press).
- SPIRO, Rand J. et al. (eds.) (2015), *Reading at a crossroads? Disjunctures and continuities in current conceptions and practices* (Nueva York: Routledge).
- SPIVAK, Gayatri (2009), *La muerte de una disciplina* (Veracruz: Universidad Veracruzana).
- STEINER, George (1997), *Pasión Intacta: Ensayos 1978-1995*, trad. de Encarna Castejón (Madrid: Siruela).
- ____ (2003), *Lessons of the masters* (Cambridge: Harvard University Press).
- TYLER, Parker (1944), *The Hollywood Hallucination* (Nueva York: Creative Age).
- ____ (1948), "Review of Possibilities and *The Tiger's Eye*", *Magazine of Art*, 41: 109.
- USLENGHI, Alejandra (2010), *Walter Benjamin: Culturas de la imagen* (Buenos Aires: Eterna Cadencia).
- VAN DIJCK, José (2016), *La cultura de la conectividad. Una historia crítica de las redes sociales* (Buenos Aires: Siglo XXI).
- VEDDA, Miguel (2013), "Ruas sem memória: a fenomenologia da grande cidade em Siegfried Kracauer e Walter Benjamin", *Impulso. Revista de Ciências Sociais e Humanas*, 23, 57: 97-86.
- VIRASORO, Miguel Angel (1928), "No toda es vigilia la de los ojos abiertos, por Macedonio Fernández", *Síntesis*, II, 17: 226.

- POINSOT, Jean-Marc et al. (2004), *Les artistes contemporains et l'archive, Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'époque du numérique* (Rennes: Presses universitaires de Rennes).
- WOLF, Maryanne (2016), *Tales of literacy for the 21st century. The Literary Agenda* (Nueva York: Oxford University Press).