

**INDUSTRIA CULTURAL Y ESQUEMATISMO KANTIANO.
NOTAS A *TÉCNICA Y TIEMPO III* DE BERNARD STIEGLER**

***CULTURAL INDUSTRY AND KANTIAN SCHEMATISM.
NOTES TO BERNARD STIEGLER'S TECHNIQUE AND TIME III***

NAÍM GARNICA

IRES-CONICET, Universidad Nacional de Catamarca,
Argentina

naimgarnica11@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2436-4987>

RECIBIDO: 05/09/2024

ACEPTADO: 28/11/2024

Resumen: El presente trabajo explora de qué modo el flujo de la conciencia parece coincidir con el flujo de la industria cultural que aparece descrita en el tomo III de *Técnica y tiempo* de Bernard Stiegler. Partiendo de la posibilidad de cuestionar la separación taxativa entre técnica y cultura, este pensador francés permite pensar a las industrias culturales, como el cine, en el contexto de los nuevos medios y las sociedades actuales. A tales fines, tratamos de analizar las continuidades y discontinuidades que el concepto de industria cultural tiene en Stiegler y otros pensadores que la han analizado. Creemos, además, necesario recuperar el concepto de esquematismo kantiano en la obra de este autor. Es posible que dicho elemento kantiano permita acercarse a la enigmática y compleja tesis de que la técnica es el tiempo y poder aproximarse a entender por qué es necesario pensar en una “nueva crítica”.

Palabras clave: cultura; técnica; temporalidad; sujeto.

Abstract: This work explores how the flow of consciousness coincides with the flow of the cultural industry described in volume III of Bernard Stiegler's *Technique and Time*. Starting from the possibility of questioning the strict separation between technique and culture, this French thinker allows us to think

about cultural industries, such as cinema, in the context of new media and current societies. To this end, we analyze the continuities and discontinuities of the concept of cultural industry in Stiegler and other thinkers who have analyzed it. It is also necessary to recover the concept of Kantian schematism in this author's work. This Kantian element may allow us to approach the enigmatic and complex thesis that technique is time and to be able to get closer to understanding why it is necessary to think of a "new critique".

Keywords: culture; technique; temporality; subject.

Memoria e industria

Desde el inicio del texto *Técnica y tiempo III* Bernard Stiegler sostiene que las industrias culturales son el centro del desarrollo económico en las sociedades modernas, en tanto logran canalizar un deseo primordial: el arcaico deseo de relatos, historias o cuentos. Tal deseo se encontraría sometido a "las condiciones de desarrollo de las industrias de la transmisión, cuyo triunfo conocen este final del siglo XX e inicio del tercer milenio" (2004, p. 9). La lógica comercial, en ese marco, se vuelve inseparable de las artes de la narración y el deseo de historias. De ese modo, las industrias de este tipo poseen una eficacia muy singular para hacer creer las historias que cuentan. Según el autor, el cine, por ejemplo, combinado en la actualidad con la informática como también con las telecomunicaciones y devenido en televisión, ha dado cuenta de un incomparable "efecto de creencia" sobre los espectadores. Tal acontecimiento tendría la fuerza de "colmar el deseo universal de ficción y con ello mismo condicionar el devenir de toda la humanidad a riesgo de agotar su deseo de historias" (2004, p. 10).

Así, la industria cultural del cine, a juicio de Stiegler, tiene el poder de desenterrar lo más profundo de los mecanismos humanos, esto es, y siguiendo al Kant de la *Crítica de la razón pura*, "el alma humana". Pero aquí, lo importante de destacar es que esa exhumación se hace de forma tecnológica y sólo es posible en esta

época histórica, la cual puede penetrar mediante tales mecanismos a estas profundidades. Los quintos infiernos, a los que aludía Kant cuando se refería al concepto de esquematismo puro de los conceptos, parecen poder desenterrarse gracias a la técnica y sus industrias. En *Para una crítica de la economía política*, Stiegler señala este punto de partida sobre la cuestión del tiempo y Kant:

En el año 2001, en *La técnica y el tiempo III. El tiempo del cine y la cuestión del malestar*, y a partir de una lectura de la *Crítica de la razón pura*, expuse argumentos a favor del advenimiento de una nueva crítica: de una crítica que pasara por la cuestión de la retención terciaria, es decir, por la cuestión de la mnemotécnica, y más generalmente de la técnica tal que, como materialización de la experiencia, siempre constituye una espacialización del tiempo de la consciencia más allá de la consciencia, y en eso constituye una inconsciencia, si no el inconsciente (2016, p. 17).

Según su explicación, la industria cinematográfica consta de dos elementos. Por un lado, el cine es una “extensión de la fotografía”, en la cual realidad y pasado muestran que el objeto ya ha sido o ha tenido lugar en el momento en el tiempo. Por otro lado, se constituye de un aspecto sonoro en la inscripción fonográfica. Ambos elementos proceden “de una técnica de memorización artificial analógica” (2004, p. 14). Por lo cual, técnica y memoria permiten entender su constitución temporal o, por lo menos, una nueva forma de configuración del tiempo que exige pensar en una “nueva forma de crítica” de estas formas de exteriorización de la memoria, de aquellas extensiones del cuerpo.

Este último aspecto, el del fonograma, constituye un objeto de carácter temporal y en permanente flujo que puede ponerse en relación al devenir de la conciencia del espectador. De este modo, “la singularidad de la técnica del registro cinematográfico resulta de la conjunción de dos coincidencias”: de un lado, la de realidad y pasado y, del otro lado, la de los flujos de la película con la conciencia del espectador. La coincidencia de tales flujos muestra

que el tiempo de la conciencia en tanto flujo cinematográfico cumple una forma de adopción o esquematización del tiempo. Tal explicación de la memoria el autor la realiza siguiendo la distinción de los conceptos de E. Husserl sobre la memoria. Según Stiegler, lo determinante en el siglo XX son los dispositivos retencionales analógicos tales como el cine. Los dispositivos técnicos desarrollados a partir de la revolución industrial posibilitan a la memoria colectiva llegar a una escala original en la historia humana, pues organizan una nueva forma de temporalidad. Los dispositivos técnicos de exteriorización, como los llama Stiegler, pueden ser entendidos como una forma de organización de aquella materia inorgánica desorganizada o no, es decir, la concreción de sentidos objetivados en los soportes materiales que acumulan la memoria. Cabe señalar que el cine es una forma de exteriorización posible de la conciencia gracias a las tecnologías analógicas. Stiegler refiere a este proceso del siguiente modo:

la eficacia simbólica del cine y de la televisión sólo es posible en la medida en que encuentra o da cuenta de estas estructuras cuya exteriorización hace posible la tecnología analógica –en el sentido de Leroi-Gourhan. A partir de este momento ésta puede intervenir, en tanto que cine y después en tanto que televisión, en el curso de los flujos de conciencias individuales y colectivas, y condicionar el esquematismo de la conciencia. La coincidencia de los flujos no significa que todas estas conciencias vean y vivan lo mismo. No decimos que el programa audiovisual “programe” el tiempo de la conciencia en el sentido de que lo determine: es un condicionamiento. Pero la eficacia de este condicionamiento es enorme y precisamente se cuantifica por los cálculos de las matemáticas aplicadas y las técnicas de la investigación operacional. Por esta razón los anunciantes están dispuestos a comprar las pantallas publicitarias en las que se pueden proyectar estas conciencias hasta el punto de adoptar nuevos comportamientos (2004, pp. 195–196).

Sin embargo, es necesario realizar una breve explicación de las ideas sobre la memoria que toma de Husserl para entender de qué modo las industrias culturales constituyen un momento clave para

comprender la subjetividad del siglo XX.

Este autor francés distingue en la memoria tres tipos de retenciones: primaria, secundaria y terciaria. Según su presentación, la memoria se conforma de selección y olvido, pero las retenciones que se dan pueden modificarse en términos históricos, en particular, las retenciones terciarias. Si tenemos en cuenta que, como explica Berti y Cáceres, “la percepción de un primer estímulo constituye una retención primaria y el recuerdo de esta percepción, una retención secundaria psíquica, que a su vez habilita las protensiones, es decir horizontes de expectativas” (2018, p. 18). Tales retenciones, es decir, las secundarias, pueden representar “a partir de una acumulación de retenciones compartidas por los individuos de una comunidad” retenciones terciarias y tales retenciones son “externas al cuerpo” (Stiegler, 2015, p. 2). Éstas pueden ir desde las pinturas rupestres y los primeros desarrollos técnicos hasta la aparición de las tecnologías analógicas. En función de esta descripción, Stiegler traza el paralelismo entre la conciencia y el cine. Las retenciones terciarias que acaecen en el siglo XX con técnicas de conservación de la memoria a gran escala como el cine muestran que, si “el flujo de la conciencia es contracción del tiempo, el cine puede desencadenar este proceso de adopción en el que mi tiempo, [...] se convierte en el tiempo de otro en otro tiempo” (2004, p. 44). El tiempo se vuelve homólogo y unificado en las sociedades industriales gracias a los desarrollos techno-culturales.

En este aspecto, Stiegler establece una correspondencia entre los tres tipos de retenciones y las tres formas de síntesis que Kant explica en su *Crítica*, pero el autor francés lo plantea como un montaje de la conciencia. Ese montaje se produce, siguiendo las síntesis kantianas de aprehensión, reproducción y reconocimiento que se corresponden cada una a las tres retenciones. Como explica Mario Sei, esta correspondencia: “a la síntesis de la aprehensión correspondería la retención primaria del presente; a la reproducción la retención

secundaria del pasado, y al reconocimiento el “rellenamiento” intencional eidético que desemboca y se sostiene sobre la unidad del flujo de la conciencia en su totalidad como proyección de su porvenir” (2004, p. 359). Este hecho muestra la importancia que tienen las retenciones terciarias en tanto hacen posible que el flujo de la conciencia sea “reproducibile” mediante la unidad de las retenciones previas. Dicho de otro modo, las retenciones terciarias vuelven manipulable el tiempo gracias al conjunto de los soportes técnicos de la memoria que tiene lugar en las sociedades contemporáneas. El flujo de la conciencia coincide con el flujo temporal o en términos stieglerianos: “la conciencia de imagen [...] es aquello en lo que finalmente se arraigan lo primario y lo secundario el uno y en el otro, debido al hecho de la posibilidad técnica de la repetición del objeto temporal” (2004, p. 28). Por tanto, las retenciones terciarias se vuelven determinantes para pensar en la constitución subjetiva de las sociedades industriales. Ellas exigen una nueva forma de crítica, es decir, una nueva forma establecer los criterios que hacen posible algo.

No obstante esto, esta explicación es aquello en lo que radica la posibilidad de que las industrias logren acceder a ese secreto que Kant sostenía para el alma. Si la conciencia tiene un elemento que es constitutivo a su formación como el tiempo, “la distracción cinematográfica o televisiva puede procurarme otra síntesis es porque el flujo fílmico viene a seleccionar por mí” (2004, p. 44). Tal posibilidad descansa en que, si el tiempo es técnica y las industrias se han combinado con ellas de una manera especial en las sociedades actuales, la conciencia puede devenir programable. En esta caracterización Stiegler parece coincidir con planteos cercanos a los denunciados en *Dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer. En lo siguiente revisamos ese posible vínculo.

Esquematismo e industrialización

En este punto, Stiegler coincide con el análisis emprendido por Horkheimer y Adorno en *Dialéctica de Ilustración*. Dicha confluencia se da cuando estos autores sostienen que la industria cultural cinematográfica habría logrado cumplir aquello que Kant llama la unión o síntesis de la apercepción trascendental o esquematismo de la razón. Según estos autores el esquematismo kantiano se cumple a partir de la industria cultural dado que los objetos son unificados de tal modo que, pese a que mecánicamente pueden ser distintos, finalmente terminan siendo “lo mismo”. Los productos como también los medios técnicos, en apariencia diferentes, son compulsivamente orientados a su uniformidad. Así, según los autores de DI:

La tarea que el esquematismo kantiano esperaba aún de los sujetos, a saber, la de referir por anticipado la multiplicidad sensible a los conceptos fundamentales, le es quitada al sujeto por la industria. Ésta lleva a cabo el esquematismo como primer servicio al cliente. En el alma, según Kant, debía actuar un mecanismo secreto que prepara ya los datos inmediatos de tal modo que puedan adaptarse al sistema de la razón pura. Hoy, el enigma ha sido descifrado. Incluso si la planificación del mecanismo por parte de aquellos que preparan los datos, por la industria cultural, es impuesta a ésta por el peso de una sociedad –a pesar de toda racionalización– irracional, esta tendencia fatal es transformada, a su paso por las agencias del negocio industrial, en la astuta intencionalidad de éste (1998, p. 169).

La consecuencia de este proceso es que no existe producto alguno de la industria cultural que no haya sido ya elaborado y procesado por parte del esquematismo de la producción anterior al consumo. Ese proceso inhabilita la operación del sujeto de, al menos, subsumir los datos de la información sensible en sus categorías del entendimiento, pues, toda esa operación ya ha sido conquistada y ocupada por la industria. Estos autores consideran que la naturaleza del

“esquematismo, que hace concordar es de fuera lo universal y lo particular, el concepto y el caso singular, se revela finalmente en la ciencia actual como el interés de la sociedad industrial. El ser es contemplado bajo el aspecto de la elaboración y la administración” (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 131).

Debemos recordar a este respecto que Kant sostenía al esquematismo como un mecanismo por el cual era posible para el sujeto establecer la unidad en lo diverso y, por ende, la unidad del sujeto que acompaña las representaciones. Si sensibilidad y entendimiento, las dos fuentes del conocimiento del sujeto, están separadas debe existir un puente que las una y tal nexo es el esquematismo de los conceptos puros del entendimiento. Ese puente se establece gracias a la intervención de este esquematismo que posibilita la síntesis de estas partes. Kant sostiene que para establecer un puente entre lo sensorial y lo intelectual debemos hallar un tercer elemento que sería el esquema trascendental. Dicho elemento trascendental que posee la doble estructura, intelectual y sensorial, a juicio de Kant es el tiempo. El tiempo permite aplicar las categorías del entendimiento a la intuición. Ambos elementos tienen lugar en el tiempo, ellas se encuentran sometidas a la determinación trascendental del tiempo y convierte a las categorías en esquemas. Kant explica, justamente, lo siguiente:

los esquemas no son nada más que determinaciones del tiempo a priori, según reglas y estas refieren, según el orden de las categorías, a la serie del tiempo, al contenido del tiempo, al orden del tiempo y finalmente al conjunto del tiempo con respecto a todos los objetos posibles. A partir de esto queda claro que el esquematismo del entendimiento mediante la síntesis trascendental de la imaginación no desemboca en ninguna otra cosa sino en la unidad de todo lo múltiple de la intuición en el sentido interno, y así, indirectamente, en la unidad de la aperccepción como función que corresponde al sentido interno (Kant, 2007, p. 244).

Si tenemos en cuenta que la posibilidad de contacto entre las dos

fuentes del conocimiento, la conceptual y la sensible, y además la heterogeneidad con la cual se presenta ese conocimiento, se vuelven necesarias las mediaciones o puentes que ofrece el esquematismo. De tal modo que, el esquema puede ser entendido como un modo de volver apreciable una imagen a un concepto puro del entendimiento, es decir, a una categoría (modalidad, substancia, etc.), lo que es posible porque para cada esquema existe una categoría correspondiente. Según Kant, la referencia a tales objetos sólo se da en virtud del proceso que tiene lugar en la autoconsciencia de un sujeto que se percibe a sí mismo como poseedor de sus percepciones.

En esa dirección, no resulta llamativo que Horkheimer y Adorno se apropiaran del concepto de esquematismo. Su punto, en ese caso, es evidenciar en qué medida la industria cultural, una instancia exterior al sujeto kantiano y mecánica e industrialmente organizada, despoja la capacidad de interpretar los datos proporcionados por los sentidos según patrones que, originalmente, eran internos. Kant espera que dicha operación la realicen los sujetos como si estos fueran condición y objeto de sí mismo, especie de formas a priori formales que se dictan sus propias normas de regulación. Pero, con la aparición de la industria cultural esa propiedad le es arrancada al sujeto por la industria. En cualquier caso, es la propia industria la que realiza el esquematismo como “primer servicio al cliente”. En lo profundo del alma, según Kant, debía actuar este misterioso mecanismo secreto que dispone y prepara los datos inmediatos a los efectos de éstos puedan adaptarse al sistema de la razón pura. Justamente, ese mecanismo, ese enigma, es el que en las sociedades contemporáneas ha logrado ser desanudado por la industria cultural. La industria a partir de su desarrollo y perfeccionamiento ha logrado acceder a ese mecanismo, que como insistimos, a juicio de Kant es el tiempo. De allí que Adorno y Horkheimer señalen, no haciendo alusión directamente al tiempo, a la producción en serie como una confiscación del esquematismo.

Tiempo y/o técnica

Sin embargo, Stiegler dará en su trabajo un paso más allá y advierte de qué modo la técnica tiene un rol más allá de la mirada instrumentalista, pesimista o manipuladora de la técnica, en este caso, industrializada. O por lo menos, no exclusivamente tendría este sesgo.¹ Stiegler parece identificar técnica con tiempo, por lo cual el tiempo del sujeto no es una propiedad de la conciencia subjetiva o una categoría como supone la filosofía moderna. Antes bien, la técnica puede entenderse como co-constitutiva a las relaciones entre sujeto y mundo (objeto). Ella no es una deriva, una herramienta o invención creativa de lo humano. La técnica se vuelve condición necesaria para pensar, pues como indica Sein: “sin sustratos materiales, sin objetos técnicos que funjan como dispositivos retentivos, el intelecto y la razón del sujeto no serían más que vapores” (2004, p. 347). El sujeto, en su estructura categorial de la razón, se enfrenta al problema de cómo se reconstituye en tanto sus formas de memoria se ven condicionadas por la técnica como un soporte que no actúa como límite, sino como condición de posibilidad de ellas.

Stiegler cree que se puede sortear la idea de una técnica como resultado o producto de las relaciones humanas. Eximir a la técnica de ser pensada como una mera cosa tampoco implica dotarla de una significación asilada de tales relaciones. De hecho, la relación entre

¹ Contra nuestra hipótesis puede verse el trabajo de Vaccari (2018), en el cual se sostiene que la obra de Stiegler es conservadora y pesimista en relación a la tecnología. Vaccari muestra cómo los diagnósticos de época de Stiegler mantienen resonancias con todas aquellas perspectivas que responsabilizan a la técnica como uno de los máximos problemas de las sociedades actuales.

técnica y cultura es mucho más cercana de la que se suele suponer, en tanto, se haya vinculada con procesos como la memoria individual y colectiva de las sociedades. A partir de las modificaciones técnicas en el siglo XX, Stiegler advierte de qué modo se han presentado las posibilidades de exteriorización de la memoria mediante la fonografía y la fotografía, las cuales muestran una curiosa persistencia y trascendencia en el tiempo. Dicha exteriorización de la memoria, en cuanto aquello exterior al cuerpo, radica en la evolución de objetos culturales capaces de retener, almacenar y guardar esos recuerdos. Justamente, Stiegler ve en esa evolución el quiebre o la bisagra que constituyen las industrias culturales como el cine.

A diferencia de las sociedades pre-industriales que lograban depositar su memoria para preservar la comunidad en libros y/o rituales, las industrias culturales como el cine logran mantener la memoria de masas amorfas que no necesariamente constituyen un tipo de comunidad organizada alrededor de algo común. No obstante, el autor francés advierte más radicalmente que la intervención técnica es constitutiva ya en la operación de fundación del sujeto kantiano, cuando ve que este sujeto es el resultado de un montaje. La unidad de la conciencia que Kant describe contradictoriamente en sus dos *Críticas*, las de 1781 y 1787, es posible porque se monta, o bien su montaje, descansa, en soportes técnicos como el libro. Ese soporte de la inscripción que funciona como una pantalla en la cual es proyectada la conciencia. Señala Stiegler:

El pensamiento de Kant sólo puede presentarse ante nosotros como libro –además, exactamente como a él, excepto en que el pensamiento se presenta ante él y se hace presente en él en el curso mismo de su escritura, es decir, de su montaje... frente a él: sobre la pantalla de proyección que es la hoja de papel que sustenta el pensamiento, verdadera muleta del entendimiento (2004, p. 75).

De este modo, cree Stiegler puede Kant sostener la unidad del flujo de su conciencia en el desarrollo del tiempo y que la espacialización que se produce entre una y otra *Crítica* pueda presentarse como unidad. Ahora bien, la posibilidad de la unidad del flujo de la conciencia viene aparejada con el encuentro y la unificación del ritmo productivo de las industrias de programación o lo que Adorno y Horkheimer llamaban “industrias culturales”. Así, se produce la tendencia a sincronizar ambos flujos, tanto el de la conciencia como el de la producción industrial. A juicio de Stiegler, esto sucede desde Kant. Ese proceso se da gracias a que la conciencia y las memorias industrializadas logran:

Conservar, discernir, comparar y finalmente montar en la unidad que es también la unidad de su pensamiento: esto es lo que Kant puede hacer con estas frases en tanto que son materializaciones objetivas de sus retenciones primarias y secundarias que las hacen manipulables (Stiegler, 2004, p. 75).

Precisamente, el carácter manipulable que describe Stiegler, y en este punto coincide con la denuncia de esquematización para los clientes que señalan los autores alemanes en *DI*, es posible gracias a la actividad cinematográfica que la conciencia tiene. Dicha actividad es localizable en la medida en que ella se proyecta en objetos temporales que son soportes materiales en los cuales se produce su inscripción.

Algunas consideraciones finales: subjetividad y técnica

Tales soportes técnicos son parte de la memoria, pero lo más notable en este punto es que ellos devienen en producibles y, en consecuencia, manipulables. De ese modo, Stiegler coincide en este aspecto con la denuncia a la industria cultural. Si se considera que la

industrialización de la cultura es, al mismo tiempo, la industrialización de la imaginación, el cine de Hollywood se habría convertido en el capital más destacado del esquematismo cultural. La industrialización de la cultura y la imaginación muestra para Stiegler la necesidad, ya indicada por Husserl, Adorno y Horkheimer de no confundir percepción con imaginación, esto es, que “la vida real pueda distinguirse de la película” (2004, p. 60).

Sin embargo, Stiegler muestra las limitaciones de los análisis emprendidos por estos autores, en tanto, el supuesto para desentrañar el peligro de las industrias culturales es ese misterio que se cifra en *Crítica de la razón pura*: el esquematismo trascendental. Según Stiegler, el diagnóstico de estos autores fracasa, a pesar de conocer el trabajo de Walter Benjamin sobre a reproductibilidad técnica, en la medida en que el sujeto que piensan es un esquema formal desprendido de sus condicionantes técnicos. Según su análisis, el descuido de asumir por completo el esquematismo kantiano para describir el funcionamiento de la industria cultural puede traer aparejado el problema del tipo de sujeto que se asume con ello.

De allí que Stiegler vea la necesidad de una nueva crítica, en el sentido de la revisión de los criterios y condiciones que hacen posible el pensamiento (la cultura). Lo que se pasan por alto los autores anteriormente mencionados, siguiendo este hilo conductor, es la importancia que tiene la retención terciaria o industrias culturales y de programas que se han vuelto constitutivas. El autor explica que, a la apercepción trascendental kantiana de la conciencia, la cual opera la síntesis a los fines de conseguir la unidad del sujeto, le falta una muleta. Esa muleta, es decir, las retenciones terciarias de la industria, constituyen el “flujo por su durabilidad como durabilidad del pasado, de lo que ha sucedido” (Stiegler, 2004, p. 111). De ese modo, las retenciones terciarias se vuelven capitales para entender que el sujeto no puede alejarse de sus condicionantes técnicos, de aquellos soportes en los cuales se da la propia “posibilidad de la inscripción

de una representación permanente en algo permanente” (Stiegler, 2004, p. 111), sea un libro escrito, digital o cualquier otro soporte técnico en el cual se exterioriza la memoria.

El punto para Stiegler, entonces, es que el análisis de Adorno y Horkheimer cuando toman el esquematismo lo dan por hecho y sin asumir sus problemas. Ellos pueden advertir el papel que el esquematismo tiene en relación a la industrialización de las conciencias, pero no advierten que la propia estructura del esquema, que para Kant es el tiempo, ya es originalmente industrializable, en tanto es una retención terciaria, es decir, técnica. En palabras de Stiegler:

Si puede existir un “esquematismo industrial” es porque el esquematismo es originariamente y en su estructura misma industrializable: pasa por la retención terciaria, es decir, por la técnica, la tecnología y, hoy, la industria. El fracaso de las dos primeras síntesis es también el fracaso en el reconocimiento del “sustrato” indispensable de la tercera –cuya necesidad, sin embargo, a su manera, en cierto modo enuncia la *Crítica de la razón pura* (2004, p. 65).

Por lo tanto, el esquematismo kantiano es estructural y originariamente esquematismo industrial, pues su condición está dada por la técnica, la tecnología y las industrias que producen y co-constituyen la subjetividad actual. Tal vez, por esto Stiegler sostenga que el tiempo es la técnica. Si el tiempo de la conciencia, para que pueda unificar su flujo temporal y mantener la unidad de las representaciones, necesita de las retenciones terciarias, entonces, tal hecho muestra lo co-constitutivo que es el tiempo y la técnica para que la subjetividad pueda unificarse. Tal vez, este análisis pueda profundizarse y explorar esa hipótesis que trata de desarrollar el libro III de *Técnica y tiempo*, es decir, la supuesta estructura “esencialmente cinematográfica de la conciencia” (Stiegler, 2004, p. 16). De hecho, la hipótesis podría confirmarse si se tiene en cuenta el conjunto de determinaciones técnicas y, en este caso, temporales

de la conciencia. Si aceptamos esa conjetura la técnica acaece como un elemento imposible de separar de la constitución de la subjetividad, ya no sólo contemporánea, sino históricamente.

Referencias

- Berti, A., y Cáceres, E. B. (2018). Sobre la materia del tiempo. En T. Liponetzky y X. Triquell (Comps.), *Cine y memoria: Narrativas audiovisuales sobre el pasado* (pp. 15–30). Editorial de la UNC, Facultad de Artes, Centro de Producción e Investigación en Artes.
- Horkheimer M. y Adorno, Th., (1998). *Dialéctica de Ilustración*. Trota.
- Kant, I. (2007). *Crítica de la razón pura*. Colihue.
- Sein, M. (2004). Técnica, memoria e individuación: la perspectiva de Berbard Stiegler. *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 37, 337–363.
- Stiegler, B. (2002). *La técnica y el tiempo 3. El tiempo del cine y la cuestión del malestar*. Editorial Hiru.
- Stiegler, B. (2016). *Para una nueva crítica de la economía política Sobre la miseria simbólica y el complejo económico-político del consumo*. Capital intelectual.
- Vaccari, A. (2018). La aporía de la técnica y la división empírico-trascendental en *La técnica y el tiempo* de Berbard Stiegler. *Signos Filosóficos*, 20(39), 8–33.

**SECCIÓN BIBLIOGRÁFICA /
REVIEWS**

