

ORBIS TERTIUS

LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCTIBILIDAD DIGITAL

Daniel Link
Universidad de Buenos Aires

“Su método micrológico y fragmentario nunca asimiló del todo la idea de la mediación universal que tanto en Hegel como en Marx fundamenta la totalidad. Sin ninguna vacilación [Walter Benjamin] se mantuvo firme en su principio de que la mínima célula de realidad contemplada equilibraba con su peso al resto del mundo. Interpretar fenómenos de modo materialista significaba para él no tanto explicarlos a partir del todo social cuanto referirlos inmediatamente, en su singularidad, a tendencias materiales y a luchas sociales”.

Theodor W. Adorno. *Prismas*.

I

“En un tiempo muy distinto del nuestro, y por hombres cuyo poder de acción sobre las cosas era insignificante comparado con el que nosotros poseemos, fueron instituidas nuestras Bellas Artes y fijados sus tipos y usos. Pero el acrecentamiento sorprendente de nuestros medios, la flexibilidad y la precisión que éstos alcanzan, las ideas y costumbres que introducen, nos aseguran cambios próximos y profundos en la antigua industria de lo Bello. En todas las artes hay una parte física que no puede ser tratada como antaño, que no puede sustraerse a la acometida del conocimiento y la fuerza modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte”. Cualquiera de

nosotros podría suscribir las palabras que acabo de pronunciar, pero lo cierto es que fueron publicadas en 1928 por Paul Valéry bajo el título “La conquête de l’ubiquité”¹.

“Se podrá transportar o reconstituir en todo lugar”, pensaba el poeta visionario, “el sistema de sensaciones (o más exactamente, el sistema de excitaciones) que suscita en un lugar cualquiera un objeto o un acontecimiento cualquiera. Las obras adquirirán una suerte de ubicuidad”. Para Valéry era la música, “por su naturaleza y el lugar que tiene en el mundo”, la primera mutante de la modernidad, la primera de las artes en ser afectada “en sus fórmulas de distribución, reproducción y aún de producción”. No es casual, pensaba Valéry, porque la música es “de todas las artes, la de mayor demanda, la más imbricada a la existencia social, la más cercana a la vida, donde anima, acompaña o imita el funcionamiento orgánico”².

Ocho años después, con el objetivo explícito de construir una teoría del arte con “conceptos” que resulten “por completo inútiles para los fines del fascismo”, Walter Benjamin interpretará en clave baudeleriana-marxista esa “conquista de ubicuidad” de “la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”³. Si Valéry podía todavía pensar los efectos de la reproductibilidad como una transformación abstracta (sólo ligados a coeficientes o índices de eficacia de las artes respecto de la vida), Benjamin tiene ya que poner esa nueva “ubicuidad” del arte “en estrecha relación con los movimientos de masas de nuestros días”: hay que pensar una *política* de la reproductibilidad, pensaba Benjamin.

Si el profeta de la reproductibilidad es Valéry, y Benjamin su evangelista, Borges ocupa, sin lugar a dudas, el lugar de Cristo: al menos eso es lo que se deduce de su propia versión del

¹ E incluidas más tarde en su libro *Pièces sur l’art* (1931)

² Es curioso verificar hasta qué punto, ya en épocas de Valéry, había sido naturalizada la reproductibilidad técnica de la escritura.

³ Benjamin entiende por “reproductibilidad técnica” sistemas de reproducción analógica. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos I* (Madrid: Taurus, 1982).

texto del alemán (o del francés, según se prefiera⁴): el cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, incluido en *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941).

En ese cuento⁵, Borges reproduce el mismo gesto de Benjamin, leer las profecías de la reproductibilidad de 1928 en clave política: como una resistencia al fascismo, en el caso de Benjamin, como una resistencia al peronismo, en el caso de Borges⁶. Ni una ni otra opción ideológica (el antifascismo de Benjamin o el antiperonismo de Borges) merecen hoy mayor comentario porque constituyen, ambas, opciones históricas ante las cuales ya no nos encontramos. Pero, así como la filosofía más actual y más alemana (Peter Sloterdijk⁷) insiste en articular problemáticamente teorías sobre el ser y tecnologías de la reproducción (*bio*-tecnologías), la teoría estética no debería dejar de meditar sobre el arte en términos de lo que Benjamin consintió en llamar “sus tendencias evolutivas bajo las actuales condiciones de producción”.

Nos tocaría hoy a nosotros, pues, examinar las transformaciones del estatuto del arte en el contexto de las nuevas tecnologías de reproducción digital. Lo que entendemos por arte (su posibilidad y su necesidad) no se modifica sólo como consecuencia de una mutación de la cultura (es decir: de los patrones perceptivos)⁸, sino también por la mediación del aparato jurídico consagrado (hoy como nunca) al control de las libertades del público o, lo que es lo mismo, al control sobre *los usos del arte* (ese particular “sistema de excitaciones”).

⁴ Es probable, aunque no seguro, que Borges conociera las tesis de Benjamin. No hay dudas de que conocía los textos de Valéry, cuyas posiciones productivistas (“Pourquoi ne pas concevoir comme une oeuvre d'art l'exécution d'une oeuvre d'art?”, en *Pièces sur l'art*) se encargó de llevar al límite (por ejemplo, en “Pierre Menard, autor del *Quijote*”).

⁵ Cfr. “Borges, ele mesmo” en *Como se lê e outras intervenções críticas*. Chapecó: Argos, 2002

⁶ Lo que se nota, por cierto, en el más famoso veredicto de ese “artículo”, que es un veredicto clasista y aristocratizante. Volveremos sobre el punto.

⁷ Cfr. Sloterdijk, Peter. *Normas para el parque humano. Una respuesta a la carta sobre el humanismo de Heidegger*. Madrid: Siruela, 2000 y “El hombre operable”, *Artefacto. Pensamiento sobre la técnica*, 4 (Buenos Aires: octubre de 2001).

⁸ Uno de los ejes de argumentación que Benjamin elige (y el que más ha privilegiado la teoría cultural de inspiración benjaminiana).

Lo que se llama “globalización” es el nombre de esa mutación cultural⁹, de esa transformación de los patrones perceptivos y de una nueva legalidad para el arte, y nos obliga hoy, así como en 1928 a Paul Valéry, en 1936 a Walter Benjamin y en 1941 a Jorge Luis Borges, a situarnos políticamente en relación con esas transformaciones del arte: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad digital”.

II

“Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar. El espejo inquietaba el fondo de un corredor en una quinta de la calle Gaona, en Ramos Mejía; la enciclopedia falazmente se llama *The Anglo-American Cyclopaedia* (New York, 1917) y es una reimpresión literal, pero también morosa, de la *Encyclopaedia Britannica* de 1902. El hecho se produjo hará unos cinco años. Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores -a muy pocos lectores- la adivinación de una realidad atroz o banal. Desde el fondo remoto del corredor, el espejo nos acechaba. Descubrimos (en la alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los espejos tienen algo monstruoso. Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres”¹⁰.

⁹ Que, por prudencia expositiva nos abstendremos de examinar en esta comunicación, sobre todo para no tener que discutir *Imperio*.

¹⁰ “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” en *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1971, pág. 13-14.

Con ese admirable veredicto (que alguna vez funcionó como chiste personal¹¹), Borges sintetizaba a la perfección, además, la profecía de Valéry sobre la reproductibilidad, articulada en una misma frase respecto del arte (los espejos) y a la existencia social (la cópula) y, de paso, suministraba un punto de vista aristocratizante (el de Bioy Casares, no el suyo) sobre esos “movimientos de masas de nuestros días” que ya habían llamado la atención de sus ilustres predecesores en la materia.

Como sabemos, Jorge Luis Borges puso siempre su prestigio personal al servicio de la difusión de un ideario herético, la gnosis¹², que fue condenada desde el comienzo como una antropología aristocratizante y una teoría elitista de la lectura. Borges editó los *Evangelios apócrifos* que los gnósticos reivindicaban como prueba de la verdad de su doctrina, pero además hizo de la gnosis (y de la matematización del mundo) el centro de su obra: el heresiarca de Uqbar es un gnóstico y es él quien habría pronunciado por primera vez ese famoso veredicto, cierto que con palabras “literariamente inferiores” a las que Borges atribuye a Bioy Casares: “El universo es una ilusión”, dice la Enciclopedia, “Los espejos y la paternidad son abominables porque lo multiplican y lo divulgan”. La repetida irritación borgeana ante la figura teológica de la Santísima

¹¹ Si a muchos puede sorprender el papel meramente reproductivo que en este texto se asigna a la cópula, hay que recordar que el hombre maduro que es Borges en 1941 atribuye la sentencia a su joven amigo, el veinteañero Adolfo, un mujeriego empedernido con más de un vástago no previsto en su trayectoria amorosa. Como quien dice, “qué abominable, che, me pasó de nuevo”.

¹² Valentín llegó a Roma hacia 140 y predicó una versión del cristianismo fuertemente impregnada de tradiciones gnósticas. Probable autor del *Evangelio de la Verdad* (uno de los documentos gnósticos hallados, en traducciones coptas, cerca de Nag Hammadi, Egipto, en 1945) y de la *Epístola a Reginos sobre la Resurrección*. Su doctrina y la de sus discípulos (que funda en la generación gemelar su mito sobre la naturaleza de Dios y de Cristo) fue condenada por Ireneo en *Adversus haereses* (ed. Harvey, Cambridge, 1857) y por Tertuliano en *Adversus Valentinianum* (<http://www.thelatinlibrary.com/tertullian.valentinianos.html>). No vale la pena detenerse en la exposición del bello sistema gnóstico, suficientemente documentado en Internet. Por otra parte, la historiografía nuevatestamentaria ha determinado, casi con certeza, que Jesús (quien por otro lado no pudo morir en la cruz, como pretende la Iglesia) tuvo no sólo hermanos, sino un hermano gemelo, Judas Tomás, el Dídimo, que tiene su propio *Evangelio* apócrifo.

Trinidad, esa “horrenda sociedad trina”¹³, esa “deformación que solo el horror de una pesadilla pudo parir”, adquiere sentido como un gesto de militancia gnóstica, del mismo modo que su interés por la cábala que, por otro lado, Borges comparte con Benjamin.

Valéry pudo pensar, a partir de la reproductibilidad, en un arte ubicuo, “sistemas de excitaciones” completamente liberados de sus determinaciones fácticas: el arte en cualquier parte, en todas partes, al alcance de todos. Benjamin entendió que esa transformación afectaba el estatuto jurídico de la obra de arte al poner en crisis la noción de “autenticidad” y propuso, en consecuencia, una distinción entre reproducción artesanal (que viola el sistema de propiedad jurídica sobre la obra) y reproducción técnica (de la que “se sustrae el ámbito entero de la autenticidad”). El cálculo fascista, pensaba Benjamin, no podría recuperar para sus fines una teoría semejante y, más heroicamente, postulaba que esa teoría servía “a la formación de exigencias revolucionarias en la política artística”.

Cinco años después, Borges, desgarrado entre el elitismo gnóstico¹⁴ y la “horrenda sociedad trina”, planea una fuga a partir de una teoría del complot: una secta secreta consagrada a inventar un mundo y a escribir la Enciclopedia de ese mundo. No es casual que en el cuento de Borges se multipliquen las referencias a la industria del libro. En Tlön, por otro lado, el planeta utópico propuesto por los conjurados, “es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto de plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo”.

¹³ “Una vindicación de la Cábala”, incluida en *Discusión* (1932). Cfr., también, en el mismo libro “Vindicación del falso Basílides”. En “Murilo, o surrealismo e a religião” (leído en el coloquio “Passagens e impasses do poético”, UFSC, nov. 2001), Raul Antelo (un neumático, sin lugar a dudas) también examina el lugar de la herejía gnóstica en la obra de Borges.

¹⁴ Por cierto, inaceptable hoy para nosotros: “Todos los hombres”, refiere Borges que sostiene una de las iglesias de Tlön, “en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre”. En esa fantasía de varones que es “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” no hay lugar para las mujeres (salvo que se trate de la princesa de Faucigny Lucinge). Pero esto sucede irremediabilmente por la presión del género ciencia ficción. Cfr. Link, Daniel. “Escada para o céu” (en *Como se lê e outras intervenções críticas*. Chapecó: Argos, 2002).

Dado que el arte, como quería Valéry, no es sino un “sistema de excitaciones”, en Tlön, nos dice Borges, el arte no *es*, sino que *hay* arte. Al negar el *ser* del arte, lo que se niega es que pueda existir propiedad jurídica (firma o plagio) o, lo que es lo mismo: la reproductibilidad no puede estar regulada jurídicamente, como no lo estuvo en la época de la reproductibilidad artesanal¹⁵. En Tlön no existen leyes de *copyright*.

III

La “utopía de geopolítica anárquica”¹⁶ que Borges ofrecía como solución histórica a un dilema sobre la articulación del arte con la existencia social (es decir: con la cultura industrial) recién hoy parece destinada a cumplirse. Y precisamente porque parece destinada a cumplirse es que se multiplica la paranoia estatal (en Washington, Brasilia o Bruselas) a propósito de la *propiedad del arte* y, por lo tanto, de *sus usos*. Citaré solo un ejemplo: en la reciente versión en lengua española de *Imperio*¹⁷ de Michael Hardt y Antonio Negri se lee la siguiente reserva de *copyright*: “Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos”. Si una biblioteca

¹⁵ La importancia que Benjamin otorga a las artes visuales en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” es lo que ha hecho anteponer a muchos lectores la teoría de la percepción que allí se lee a la teoría de la propiedad que de ese artículo se deduce. Pero Benjamin insiste en las artes visuales porque se refiere sobre todo a la reproductibilidad analógica y en el mismo sentido en que Valéry ponía en primer término a la música. Se trataba, entonces como ahora, de coeficientes de eficacia. Richard Stallman (*op. cit.*) ha historizado en tres tiempos la reproductibilidad (artesanal, mecánica o analógica y digital), en relación con los problemas de *copyright*, la función autor y los derechos civiles.

¹⁶ Cfr. Antelo. *op. cit.*

¹⁷ Barcelona: Paidós, 2002 (traducción de Alcira Bixio).

universitaria, por ejemplo, pusiera en préstamo una copia de *Imperio* de Hardt/ Negri sin autorización escrita de la editorial (Paidós, Paidós Ibérica o Paidós Mexicana) estaría cometiendo un delito. *Ex ungue leonem*.

Esa paranoia, expresión de un terror a propósito de la propiedad del pensamiento y del arte (lo que se llama *copyright*), se ha expresado con toda su fuerza jurídica en la Digital Millenium Copyright Act de 1998¹⁸, cuyos primeros efectos (como en épocas de Valéry) se hicieron sentir en relación con la música: la criminalización de los servidores de Internet del tipo Napster.

En Brasil, los *lobbies* de grandes editores reclamaron y obtuvieron el 17 de julio de 2002 el veto presidencial a la Ley sobre numeración de libros y discos compactos. La argumentación de la Cámara Brasileña del Libro en su pedido de veto señalaba explícitamente que “desde el punto de vista de la productividad, la numeración de cada ejemplar, uno a uno, se revela como un contrasentido técnico, pues anula las ventajas de la economía de escala, haciendo que el sistema de impresión retorne a un proceso prácticamente artesanal”¹⁹. La curiosa ley brasileña opuso por un instante los derechos de los artistas y los intereses de los editores. Naturalmente, los grupos editoriales se encargaron de evitar toda discusión seria sobre el concepto de *copyright* en la época de la reproducción artesanal (cuando no lo había), en la época de la reproducción técnica (cuando era una regulación industrial) y en la época de la reproducción digital (cuando se ha transformado en un dispositivo de censura y castración, una “restricción draconiana sobre el público en general”).

¹⁸ Para una descripción detallada de las relaciones entre *copyright* y globalización en la época de las redes de computadoras, cfr. las intervenciones del fundador del movimiento GNU, Richard Stallman, en particular “Libros, derechos y tecnología”, reproducida en *Radarlibros*, suplemento literario de *Página/12* en tres entregas sucesivas (Buenos Aires, domingos 10 de marzo de 2002, 17 de marzo de 2002 y 24 de marzo de 2002).

¹⁹ <http://www.cbl.org.br/destaque.asp?Id=20>

Tienen razón los ideólogos del *copyleft*²⁰ como Richard Stallman en su abominación de los libros electrónicos²¹ porque cancelan insidiosamente derechos civiles²². Pero no menos cierto es que la literatura (el arte, en fin) se vuelve, en la época de su reproductibilidad digital, completamente ubicuo, como quería Valery. O, para decirlo como Borges: en ese mundo *alternativo* (es decir, *posible*) que es Tlön, el arte no *es*, pero *hay* arte. El arte como “sistema de excitación” (o como devenir menor).

Es verdad que en la época de la reproductibilidad digital deberemos librar una batalla en el nivel de la axiomática²³ por los derechos de propiedad del arte y de los conocimientos (o lo que

²⁰ Cfr. “Cooperación sin mando: una introducción al software libre” de Miquel Vidal (<http://www.inisoc.org/mvidal1.htm>). El *copyleft* protege el uso en vez de la propiedad. “La GPL o Licencia Pública General es la plasmación jurídica del concepto de *copyleft*. Con el tiempo, la GPL se ha convertido en el cimiento del software libre, su baluarte legal, y para muchos constituye un extraordinario ejercicio de *ingeniería jurídica*: con la GPL se asegura que trabajos fruto de la cooperación y de la inteligencia colectiva no dejen nunca de ser bienes públicos libremente disponibles y que cualquier desarrollo derivado de ellos se convierta como por ensalmo en público y libre. La GPL se comporta de un modo ‘vírico’ y, como un rey Midas del *software*, convierte en libre todo lo que toca, es decir, todo lo que se deriva de ella”. El cumplimiento del mandato deleuziano: “Oponemos la epidemia a la filiación, el contagio a la herencia, el poblamiento por contagio a la reproducción sexuada” (en *Mil mesetas*. Barcelona: Pretextos, 1988).

²¹ “Que esta novela se reedite en 2001 —declaró Jorge Asís, el más cínico de los escritores argentinos, a propósito de su libro *La manifestación*—, significa pasar en limpio mi historia y asumir hasta la última coma de mi producción literaria. Por otra parte, que mi primer libro realmente importante aparezca bajo los formatos más modernos y tecnológicamente más innovadores indica una situación de readaptación a los tiempos que corren que me gusta mucho.” En <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/libros/01-08/01-08-12/nota4.htm>.

En Brasil, la Cámara Brasileña del Libro patrocina los experimentos de edición digital e impresión a pedido. De ese modo, se lee en su sitio de Internet, las empresas podrán seguir editando aún los libros cuya demanda no justifica una tirada regular“, con un precio apenas un 15 % superior al de un libro hecho según el método tradicional” (cfr. <http://www.cbl.org.br/mercado.asp?Id=28>). Lo que la CBL confiesa es que pretende vender (a un costo superior, claro está) *hasta lo que no se vende*. Lo que calla es que, de ese modo, los grupos editoriales retendrán prácticamente para siempre la reserva de *copyright*: no habrá más dominio público ni caducidad de los contratos.

²² “El *copyright* ya no actúa como una regulación industrial sino como una restricción draconiana sobre el público en general. Solía ser una restricción sobre los editores por el bien de los autores. Ahora es una restricción de los derechos del público para provecho de los editores” (Stallman. *op. cit.*).

²³ Lo que hace el capitalismo “es ligar las cargas y las energías en una axiomática mundial que siempre opone nuevos límites interiores al poder revolucionario de los flujos descodificados (...). La esquizofrenia no es, pues, la identidad del capitalismo, sino al contrario su diferencia, su separación y su muerte” (*El Anti-Edipo*, Barcelona: Barral, 1974, pág. 253-254). “[El arte y la ciencia] obligan a la axiomática social a complicarse cada vez más, a saturarse más, hasta el punto de que el artista y el sabio pueden estar determinados a ir a dar una situación objetiva revolucionaria en reacción a las clasificaciones autoritarias de un Estado por esencia incompetente y sobre todo castrador.” (AE, pág. 389). “Los cuatro flujos principales que atormentan a los representantes de la economía-mundo o de la axiomática son: el flujo de materia-energía, el flujo de población, el flujo alimentario y el flujo urbano” (*Mil mesetas*, pág. 472). La historia (de la materia, del tiempo y del espacio, para citar una vez más a Valery) de los últimos veinte años ha demostrado que en la última enumeración sobra el “flujo urbano” y falta el “flujo de información”.

es lo mismo, por los derechos a los usos del arte y del conocimiento²⁴) y esa batalla, como leemos en *Mil plateaux*, “es determinante”²⁵, pero también es verdad que “siempre hay un signo que demuestra que esas luchas son el índice de otro combate coexistente. El problema no es en modo alguno el de la anarquía o el de la organización, ni siquiera el de la centralización y la descentralización, sino el de un cálculo o concepción de los problemas relativos a los conjuntos no numerables frente a una axiomática de los conjuntos numerables. Pues bien, este cálculo puede tener sus composiciones, sus organizaciones, incluso sus centralizaciones, pero no pasa por la vía de los Estados ni por los procesos de la axiomática, sino por un devenir de las minorías” (pág. 474): la reproductibilidad digital hace del arte algo completamente ubicuo (como quería Valéry), lo lleva al paroxismo de lo político (como quería Benjamin). La intermitencia en un continuo: como en Tlön, en nuestra época, el arte no *es*, pero *hay* arte²⁶.

IV

Friedrich Kittler nos ha persuadido de los riesgos que entraña la privatización del conocimiento y ha insistido en que “las universidades son el mejor reaseguro contra las soluciones basadas en la propiedad de las bases de datos”²⁷.

²⁴ Es también interesante, pero nos abstendremos de plantearlo aquí, el caso de la propiedad intelectual del correo electrónico, que no puede ser utilizado como elemento de prueba jurídica sin autorización de su emisor, tal como puede leerse ya al pie de muchos mensajes electrónicos emitidos por empresas. O sea: quien reciba una intimidación por correo electrónico no puede utilizarla como prueba sin la autorización de quien lo intimida. Es, puesto en los términos de Sloterdijk, el fin del humanismo como política de cría, de reproducción y como dispositivo de amansamiento. Para mayores precisiones ver Link, Daniel y otros. *La carta: historia, tipología, transformaciones* (en prensa).

²⁵ “A los niveles más diferentes: lucha de las mujeres por el voto, el aborto, el empleo, la lucha de las naciones por la autonomía, lucha del tercer mundo, lucha de las masas y de las minorías oprimidas en las regiones del este o del oeste”.

²⁶ Cfr., en apéndice a esta comunicación, un protocolo de escritura automática de tercera generación.

²⁷ Kittler, Friedrich. “Universidad = democracia”, *Radarlibros*, III: 126 (Buenos Aires: domingo 2 de abril de 2000).

En términos de relacionar la historia de la reproductibilidad y la producción de conocimiento, Kittler recuerda que lo que diferenció a las universidades, creaciones del Medioevo europeo, de toda institución comparable de la Antigüedad, fue su *hardware*: “En la medida en que docentes y estudiantes estaban obligados a dedicarse al trabajo (y no al ocio, como los filósofos en Grecia), tenían que escribir. Es por eso que cada Universidad que se fundaba hacía surgir a la vez un *scriptorium*, una biblioteca y un sistema postal. El *scriptorium*, en el que se copiaban y reproducían los libros a mano, generaba exactamente la cantidad de libros que tenían que archivar las bibliotecas y que los correos universitarios trasladaban de una *universitas litterarum* a la otra. Durante siglos, ese triple *hardware* constituyó la base para la producción acumulativa del saber. Hasta que dos acontecimientos, acaso correlativos, modificaron todos los parámetros medievales del sistema universitario: la invención de la imprenta y el surgimiento de los estados territoriales (...). Así como las imprentas reemplazaron a los *scriptoria* universitarios, los estados territoriales con sus diversos servicios postales también reemplazaron o fagocitaron los correos universitarios (...). Desde entonces, la universidad hizo de necesidad, virtud: de no producir más libros, pasó a crear un meta-saber sobre los libros y las bibliotecas. No son otra cosa los tratados teóricos en que se comentan libros o los seminarios (tan caros a Humboldt) de interpretación de textos”²⁸.

Se trataría, también en la perspectiva de Kittler, de un combate en el nivel de la axiomática que afecta radicalmente a la producción de conocimiento y, aún, a la supervivencia de la vida²⁹. El arte, si es que está destinado a salvarse, se salvará por su don de ubicuidad.

En sus ensayos sobre el barroco, Severo Sarduy diferenciaba la ruptura epistemológica de la *fatiga* epistemológica (en el sentido en que se habla de “fatiga de los materiales”). Hay una

²⁸ Kittler. *op. cit.*

²⁹ Ni siquiera podemos referirnos aquí al problema del patentamiento de material genético, sobre lo cual *también* deberemos dar batalla próximamente.

política heroica de la ruptura (de la lucha al nivel de la axiomática)³⁰ pero hay, también, otra política, la del cansancio, la fatiga o la pereza (en todo caso: la de la *apatía*³¹): el devenir menor.

Sabemos que “Tlön...” responde a esa política: “Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios”³², nos dice el mismo Borges. Y sabemos, también, gracias a una carta con el sello postal de Ouro Preto, que Tlön es el resultado de un complot: una “sociedad secreta y benévola”, una “dispersa dinastía de solitarios ha cambiado la faz del mundo”.

Sesenta años después de la fantasía urdida por Borges, podemos agregar algunos nombres a esa “perseguida fraternidad” de apáticos que escriben la Enciclopedia del nuevo mundo: los norteamericanos Richard Stallman o Eric Raymond³³, el finlandés Linus Torvalds, en fin, los inventores de Internet³⁴, los que escriben los nuevos evangelios apócrifos que tienen a los *hackers*

³⁰ A esa forma de la política se refiere Walter Benjamin.

³¹ Raúl Antelo ha realizado una genealogía de la apatía. Cfr. “American Acephale. Notes on a Transatlantic College of Sociology”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, 9: 3 (Londres: diciembre de 2000, p.349-365), “El vidrio y los insectos”, *ramona*, 16 (Buenos Aires: septiembre de 2001), “El ciclo de la nada”, en Benson, Ken y Rossiello, L (eds.). *Los múltiples desafíos de la modernidad en el Río de la Plata. Actas del VII Congreso Internacional del Celcirp*. Gotemburgo: Celcirp, 2001, p.129-140 y “Megalopatía”, *Radar Libros*, suplemento literario de Página/12 (Buenos Aires: domingo 27 de enero de 2002).

³² “Prólogo” a “El jardín de senderos que se bifurcan” en *Ficciones*. *op. cit.*

³³ En su manifiesto “La catedral y el bazar” (<http://glug4.net/firms.com/documentos/catedral.html>), el también tlöniano Eric Raymond recordaba la irónica definición de Linus Torvalds: “Básicamente soy una persona muy perezosa que gusta de obtener el crédito por lo que realmente hacen los demás”. Raymond diferencia el modelo “catedral” (piramidal, centralizado y cerrado) del modelo “bazar” (abierto, descentralizado y desjerarquizado) en la programación de *software*: en el primero, “los errores y problemas de desarrollo son fenómenos truculentos, insidiosos y profundos. Generalmente toma meses de revisión exhaustiva por parte de unos pocos para alcanzar la seguridad de que han sido eliminados del todo”. En el estilo bazar, por el contrario, “se asume que los errores (...) pueden volverse relativamente evidentes cuando se exhiben a miles de entusiastas desarrolladores asistentes que colaboran a la par sobre cada una de las versiones”. Inspirado en esas metáforas, el sitio en Internet de la revista *Punto de vista* se llama *BazarAmericano.com*.

³⁴ “Cuanto más pensaba en los *hackers* informáticos, más palmario resultaba que lo más interesante de ellos era el enorme desafío espiritual que suponían para nuestra época”, leemos en Himanen, Pekka. *La ética del hacker y el espíritu de la era de la información* (Buenos Aires: Destino, 2002, pág. 8). Pekka opone puntualmente la “ética del hacker” (que no es el *cracker*, ese “criminal informático” que anatematizan los medios masivos de comunicación) a la ética protestante tal y como la define Max Weber (*La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Madrid: Alianza, 2001). La mejor historia del nacimiento de la época de la reproductibilidad digital sigue siendo *La era de la información. Economía, sociedad y cultura* de Manuel Castells. Tomo 1: *La sociedad red* (Madrid: Alianza, 1996), tomo 2: *El poder de la identidad* (Madrid: Alianza, 1997) y tomo 3: *El fin del milenio* (Madrid: Alianza, 1998).

como habitantes del Pléroma, fuera del cual ronda el mil veces maldito falso papa Bill Gates: *El Evangelio según Tux*³⁵, por ejemplo.

¿Cuál es el rumor que se escucha como respuesta a los insidiosos y envenenados ofrecimientos de la serpiente? ¿Qué contestan estos conjurados heréticos (para quienes las riquezas de este mundo nada significan porque trabajan en la misma escala histórica que los complotados de Tlön) cuando les ofrecen o reclaman reserva de *copyright*? “Preferiría no hacerlo”.

“Preferiría no hacerlo”: ésa es la apatía (la política) de la época de la reproductibilidad digital. Linus Torvalds ha propuesto una ontología del presente que opone la economía de la necesidad (agotada) a la economía del deseo (*potlatch*)³⁶. Hamlet (el héroe de la época de la economía de necesidad) se debatía históricamente entre ser o no ser. Bartleby, con mayor modestia (y de manera más radical), se limitaba a contestar siempre "Preferiría no hacerlo".

La misma respuesta pronuncian hoy los ahorristas que en la Argentina prefieren no seguir guardando sus ahorros en los bancos. O quienes, después del 11 de septiembre, prefieren no seguir consumiendo (en Nicaragua, Alemania, Reino Unido, Argentina o Brasil). O quienes prefieren no votar nunca más en elección alguna. La debilidad de la axiomática actual es que ha basado su supervivencia no en una economía de la necesidad³⁷ sino en una economía del deseo.

Basta con que las muchedumbres cultivadas del mundo dejen de tener deseos (de consumir literatura de moda, de ir al cine, de llenar teatros de repertorio, de comprar discos

³⁵ Tux es el nombre del pingüino mascota del sistema operativo informático Linux, creado en 1991 por el *hacker* finlandés Linus Torvalds a la edad de veintidós años. En los últimos años, Linux ha llegado a ser muy conocido como uno de los desafíos más serios al papado de Microsoft. Herejías gnósticas que la Iglesia rechaza.

³⁶ Cfr. Torvalds, Linus. “¿Por qué el Hacker es como es? La ley de Linus”, que funciona como prólogo del libro de Pekka Himanen. *op. cit.*

³⁷ Aunque los argentinos no podamos hoy aspirar siquiera a eso.

compactos o de visitar museos), como efectivamente está sucediendo, para arruinar definitivamente las fantasías de la globalización en lo que a la propiedad (del arte y del conocimiento) se refiere³⁸.

Los paranoicos obispos de las megacompañías de *entertainment* atribuyen tales mermas de público a la transgresión de sus leoninas reservas de *copyright*. Por supuesto, se equivocan. Es probable que una gran parte del público esté haciendo un uso irrestricto (y legítimo) de sus derechos en la época de la reproductibilidad digital (sobre todo, como en tiempos de Valéry, en lo que se refiere a la música). Pero también es cierto que la *crisis de deseo* o *efecto Bartleby* afecta, en primer término, a la cultura industrial³⁹. Y, sobre todo, que en la época de la reproductibilidad digital se modifica el estatuto del arte: *hay* arte digital (se trate de música, literatura o artes visuales) *al alcance de todos*⁴⁰.

El biografema borgeano “El universo (que otros llaman la Biblioteca)”⁴¹ alguna vez pudo entenderse como un admirable ejemplo de ficción. Su traducción actual, “El universo (que otros llaman Internet)” se adecua a la realidad tanto como el mundo a la letra de la Enciclopedia de Tlön. Y no hay axiomática que pueda resistir ese compartido rumor, “preferiría no hacerlo”.

Ahora, en la época de la reproductibilidad digital, se entiende cabalmente el misterioso final del cuento de Melville: “¡Oh Bartleby, oh humanidad!”.

³⁸ El arte al alcance de todos. “Si el honor y la sabiduría y la felicidad no son para mí, que sean para otros. Que el cielo exista, aunque mi lugar sea el infierno”, dice Borges en “La biblioteca de Babel” (*op. cit.*).

³⁹ O, lo que es lo mismo, a la cultura de la época de la reproductibilidad técnica del arte.

⁴⁰ “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” puede leerse en Internet, lo mismo que *Imperio*, en versión castellana de Eduardo Sadier (<http://groups.yahoo.com/group/siglo20/files/>), el libro del Apocalipsis, bellamente iluminado (<http://usuarios.lycos.es/liberapocalipsi/>), *Molloy* de Samuel Beckett (<http://www.geocities.com/SoHo/Atrium/1788/bios/beckett/molloy1.htm>) o, por señalar sólo un repertorio mínimo, la versión en castellano de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (<http://www.hipersociologia.org.ar/biblioteca/textos/>). La revista de artes plásticas *ramona* presenta las mejores páginas de arte en Internet (<http://www.proyectovenus.org/ramona/>).

⁴¹ Cfr. “La Biblioteca de Babel”, fechado también en 1941 e incluido en *El jardín de los senderos que se bifurcan* (*op. cit.*).

1. Antecedentes

Estaba yo escribiendo una ponencia con el pretencioso título “La obra de arte en la época de su reproductibilidad digital”. Una persona de mi más íntimo círculo iba a pasar a buscarme para ir al cinematógrafo. De modo que, habiendo terminado de trabajar, yo esperaba esa llegada, entretenido en navegaciones inconsecuentes a través de la red. Se me ocurrió tipear tres palabras al azar en el buscador Google (que amo como otrora un amanuense podía amar una pluma de ganso particularmente dúctil a la caligrafía). He aquí el protocolo de esa experiencia.

2. Protocolo

Miré las cosas que había en mi escritorio (el número de la revista *Artefacto* sobre biotecnologías que había usado para una clase reciente, una credencial de prensa para la última edición de la Feria del Libro) y en mi biblioteca de trabajo (el *Diccionario de psicoanálisis* de Roudinesco y Plon). Escribí en el Google:

1) Artefacto Feria Psicoanálisis

y obtuve, en primer término, un texto con el título “Si del malestar se trata, el porvenir del **psicoanálisis** no cesa de escribirse” escrito por Carlos Brück (psicoanalista argentino). Allí decía:

⁴² A propósito del método serial de Salvador Dalí en *El mito trágico en el ‘Angelus’ de Millet* (Barcelona: Tusquets, 1978). Una versión considerablemente reducida de este protocolo fue publicada en *Radarlibros*, suplemento literario de *Página/12* (Buenos Aires: 19 de mayo de 2002).

“En una maniobra maniquea, la Red de Redes convertida en un ángel caído, se traviste en un temible **artefacto** que solo puede traer el mal, porque –se argumenta– no permite el contacto personal (sin considerar las variantes de lazo social que muestra), porque neutraliza los efectos de un mayor compromiso (sin advertir las posibilidades de pronunciamiento), o porque restringe los modos de escritura (aunque entre otras cosas, haga retornar el arte de la misiva y el seudónimo e innove en la biblioteca virtual)... Podríamos considerar que estos deslizamientos hacia un lado y hacia otro, siguen una línea que insiste desde la aparición de la imprenta, cuando algunos doctores de la iglesia discutían el carácter supuestamente perverso del artefacto llamado libro.

(...)

Y un nuevo paso en un mismo camino se habría establecido: de los fenómenos de **feria** a los fenómenos de mercado.

Momento inaugural, aunque repetitivo, para la nominación errónea de los semblantes del malestar actual en la cultura”.

(el texto completo puede leerse en

<http://www.topia.com.ar/congreso/inscriptos/leertrabajo.asp?Idtr=90>)

Por supuesto, me sentí interpelado. El texto hablaba, *grosso modo*, de aquello que yo mismo había estado escribiendo.

En segundo término, encontré el texto “Mitologías: personajes liminales como identidades transhumanas” por el Dr. Martín Mora Martínez del Departamento de Estudios Socio-Urbanos de

la Universidad de Guadalajara (e-mail: plektopoi@terra.com.mx), donde podía leerse una discusión sobre

“una tendencia hacia la construcción de otras formas de identidad social y de definición de lo humano. Como consigna Virilio (1999), en marzo de 1997 un genetista francés, Premio Nobel de Medicina y miembro del Comité de Ética (no menciona su nombre), declaraba con total desparpajo que: «La humanidad es lo que queda cuando se ha quitado al hombre todo lo que se toca y todo lo que se ve». Ni más ni menos que la muerte de la última ilusión posible: la del ser humano y su sensualidad. Quizá por esa razón, Virilio muestra una exasperación que también compartimos, (a excepción del matiz que él concede a la idea de *transhumanidad*):

Transgénico, transhumano, tantas otras palabras que marcan la huida hacia delante de una comunidad *transpolítica* de sabios únicamente preocupados por actuaciones acrobáticas, a ejemplo de esos espectáculos de **feria** organizados en el siglo XIX por aquellos que se creían «matemáticos-magos» (1999: 153).

En este inmenso deseo por borrar todo vestigio de lo corporal, en esa corriente «posthumana» adoradora del **artefacto** que pretende sustituir absolutamente al cuerpo, nosotros compartimos el sentimiento que Sennett describe en el prólogo de su libro *Carne y piedra*. Allí relata lo que dicho libro le debe al trabajo conjunto con Foucault. Merece ser citado *in extenso*:

Comencé a estudiar la historia del cuerpo con el malogrado Michel Foucault. Fue una colaboración que iniciamos a finales de los años setenta [...] Foucault imaginó el cuerpo humano casi ahogado por el nudo del poder en la sociedad (por el **psicoanálisis**, por ejemplo). Cuando su propio cuerpo se debilitó, intentó aflojar ese nudo. En el tercer volumen publicado de su *Historia de la sexualidad*, e incluso más en las notas que redactó para los volúmenes que no llegó a concluir, intentó explorar los placeres corporales que no son prisioneros de la sociedad. Una cierta paranoia sobre el control que había marcado buena parte de su vida lo abandonó cuando comenzó a morir (1997: 29).

(el texto completo puede leerse en <http://www.geocities.com/Paris/Rue/8759/liminales.html>)

Mi sorpresa fue mayúscula. Había estado hablando con mis alumnos de cosas semejantes. ¿No había, en mi busca, un exceso de conciencia (un exceso de *mî*)? Entonces me di cuenta de mi error: nada de “azar objetivo” conducía mi búsqueda: *mi escritorio* soy yo mismo, he ahí la potencia del *ser*, una conciencia operando (aún cuando se tratara de una conciencia exteriorizada en objetos dispersos). ¿Cómo iba yo a obtener resultados diferentes de mis propios pensamientos? ¡Era como mirarse al espejo! (Y ya sabemos que “los espejos y la cópula, etc...”). Debía empezar todo de nuevo. Traté de pensar en cualquier cosa. Salí de mi escritorio y elegí “al azar” otros tres objetos:

2) Cuchara Porro Artefacto

y apareció una nómina de textos intercambiados en un foro sobre “fútbol sala” cordobés --de España, no de Argentina, aunque la hiperestesia en la que me encontraba, de todos modos, me hizo sentirme interpelado de nuevo. Leí (corrijo sólo la puntuación y los acentos):

a) “Me gustaría apuntar dos cuestiones: primero, felicitar a Tomas por el fantástico trabajo realizado y animar a todos los que os gusta este deporte, a participar de manera activa con esta página para que sea un foro de debate continuo sobre el fútbol sala cordobés. En segundo lugar espero que no sea mal usada por los graciosillos de turno cuya inteligencia se reduce a ser capaces de llevarse la **cuchara** a la boca una vez al día porque dos veces es demasiado esfuerzo para ellos, me refiero concretamente al que ha firmado con mi nombre unas líneas arriba. Intentemos entre todos que el esfuerzo de Tomás no quede en saco roto. Un saludo para todos, y enhorabuena, Tomás.”

b) “Quiero quejarme de la forma en la que la FCFS designa a los seleccionadores cordobeses ya que no es justo que haya seleccionadores que todos los años vayan por enchufe sin haber tenido ningún éxito deportivos con sus clubes. Hay muchos entrenadores en Córdoba que de verdad le gusta el fútbol sala y que se merecen una oportunidad por ejemplo el año pasado yo solo estoy de acuerdo con la elección de seleccionador juvenil por que lo ha ganado prácticamente todo y sabe y le gusta este deporte otros entrenadores han hecho la lista de convocados sin verlos en sus clubes ni ver ningún partido de liga solo por nombres. Creo que por un premio y respeto a todos esos chavales que dedican su tiempo a enseñar y fomentar nuestro deporte hay que darles una oportunidad.

Además el fútbol sala es un deporte q a evolucionado mucho d x años aquí y por lo tanto entrenadores como Juan Moreno (Modas levante) no están capacitados para dicha evolución. ADEMÁS ESTE HOMBRE ERA PORTERO Y D LOS MALOS y presiona con pivot y solo juega en rombo (estilo **Porro**). Un saludo a los grandes estrategas d este deporte y a Francisco Mercado (gracias por todo lo q haces por nuestro deporte y sigue luchando campeón”).

c) “Un saludo a todos los apasionados del Racing. La oferta del Opel Corsa Blanco con 10000 Km me parece bastante buena, ofrezco 1.500 euros por tan lujoso **artefacto**, ruego se pongan en contacto conmigo 666304040, llamar solo de 4 a 7 de la madrugada. Gracias”

¡Toda una novela epistolar! ¡Qué personajes!

(el texto puede leerse en <http://www.net-ilusion.net/visitas.cgi?user=3945>)

Decidido a investigar hasta las últimas consecuencias las posibilidades del “azar objetivo” y la “escritura automática” en la época de su reproductibilidad digital, tipee:

3) Portugués Cigarrillo Negro

y apareció un cuento de la escritora argentina Ana María Shua (que puede leerse en <http://www.imaginaria.com.ar/03/1/shua3.htm>).

La persona querida que venía a buscarme para ir al cine tocó el timbre. Cogí las llaves del auto y bajé presuroso pensando, como el Borges de “La Biblioteca de Babel”, que ya todo había sido escrito en un libro infinito.