

La irradiación como programa prometeico: Walter Benjamin, la copia y la reproducción técnica

Lucas Morgan Disalvo / z_ztardust@yahoo.com.ar

Instituto de Investigación y Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL), Facultad de Bellas Artes Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Resumen

“La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” de Walter Benjamin puede concebirse como un tratado de época sobre las relaciones de fuerza entre el arte, la política y los medios de producción bajo la modernidad industrial, una reflexión sobre las maneras en las que la vida social es trastocada con la transversalización de un complejo aparato técnico capaz de acercar la mano del artista a la del receptor. El principio de reproductibilidad técnica no sólo ha conllevado la multiplicación de imágenes, sino *la liberación prometeica de una experiencia procedimental*, la producción de *modos* de hacer dentro del campo humano. El autor apuesta a desfondar la noción aurática de obra artística canonizada por la teoría estética y hace de este estado de crisis del objeto de arte, una oportunidad de entrometerse operativamente a través de la teoría dentro un presente brutalizado por la expansión fascista y la necesidad de hacer proliferar heterodoxos frentes de resistencia. Este abordaje partirá de la necesidad de comprender a “La obra de arte...” como una máquina de intervención crítica formulada para contactar con su tiempo y lugar, lo cual nos llevará subsiguientemente a *revisarlo de formas operatorias*, poniéndolo inmediatamente en tensión con nuestra propia contemporaneidad y sus regímenes de propiedad sobre la experiencia sensible. En última instancia, la pregunta detrás de la presente revisión del texto benjaminiano es de qué formas puede *usárselo*, qué cuestiones del propio tiempo que aún están pendientes de ser pensadas a través de él.

Palabras clave: Walter Benjamin, Reproductibilidad Técnica, Autonomía del Arte, Piratería, Aura

Una revisión operatoria de “La obra de arte”

Si bien el ensayo “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” es considerado como de los escritos más conocidos y citados de toda la exuberante constelación teórica producida por el filósofo alemán Walter Benjamin (Eiland, Jennings: 2002), lo cierto es que su trayectoria de recepción fue sumamente lenta, compleja y difícil. Tras agotadoras instancias de reescritura, negociación y rechazo por parte de medios editoriales y el círculo intelectual aledaño a Benjamin, finalmente “La obra de arte...” es publicado en 1936 en la revista *Zeitschrift für Sozialforschung* del Instituto de la Investigación Social de Frankfurt; aún así, su reconocimiento extendido llegará mucho tiempo después, cuando, hacia fines de los años ‘60, este escrito, centrado en las relaciones de fuerza entre el arte, la política y los medios de producción bajo la modernidad industrial, adquiere una fuerza de rotación subterránea casi visionaria en distintos contextos de agitación estudiantil y reflexión militante (Costello, 2005). En la década de los ‘80, “La obra de arte...” ingresa formalmente al campo institucional de la teoría del arte anglosajona, a partir de su revisión intensiva en la publicación de izquierdas *October* (op. Cit.), consolidando de este modo una reputación legendaria entre disciplinas tales como la historia del arte, los estudios culturales, las teorías de los medios y otros escenarios de conversación crítica, que retomarían uno u otro de sus aspectos, sea la noción de reproductibilidad técnica, la descripción de la experiencia moderna en una clave estética o la figura elusiva del aura.

Por otra parte, en su repaso histórico sobre la recepción del pensamiento benjaminiano en Argentina, Luis Ignacio García indica que “La obra de arte...” hace su primer aparición en Argentina a modo de tráfico teórico, como influencia transversal para la extraña y excepcional obra del pensador Luis Juan Guerrero, particularmente para su noción de *estética operatoria* labrada entre 1936 y 1956 y desarrollada en el libro *Estética Operatoria en sus Tres Direcciones* (2010). En 1972, cinco años después de la primer edición oficial de Walter Benjamin en Argentina, se publicaría una traducción de este ensayo en el primer volumen del compendio *Iluminaciones*; pero

sería muy posteriormente, a comienzos de la década del '90, que el trabajo de Benjamin pasaría a adquirir cierto brillo estelar en el marco de debates locales en torno a la modernidad, la experiencia de la ciudad y el lugar político de la memoria (op.cit.).

A pesar del destacado lugar de referencia de dicho texto en las bibliografías de estudios sobre estética, podría decirse que pertenece a esa clase desafortunada de esos textos tan comentados y tan presentes en los marcos teóricos que casi nadie ya los lee. En este sentido, considero que el de Benjamin es el tipo de trabajo reflexivo que pierde potencia si se lo monumentaliza, si se lo priva de una revisión reactivadora. A mi entender, "La obra de arte..." es un artefacto teórico que lo pide todo antes que darse por sentado, que solicita la adopción de una posición operatoria, instigadora, conversacional, multiplicando tácticamente las formas en las cuales éste puede leído, pensado y discutido. En este sentido, pienso que parte de la potencia alojada en muchos sus planteos es pasada por alto si no se tiene en cuenta algunas particularidades del contexto específico en el cual éste fue escrito, *para el cual éste fue escrito*.

Esta *revisión del texto de cara a su propio tiempo* no tiene que ver con ajustar un criterio de rigor y exhaustividad histórica en el análisis para extraer una verdad definitiva de un texto tan tornasolado y controversial, tantas veces desglosado y citado en direcciones tan distintas, e incluso contrapuestas. El situar a "La obra de arte" en su tiempo nos posibilita observar y reconocer cómo el propio texto, desde su misma elaboración inicial, está funcionando como una máquina de intervención crítica destinada a entrar en contacto con su tiempo y lugar específicos.

Para Benjamin, entonces, la mirada crítica de un sujeto, la *imagen que piensa*, es una construcción que se nutre del contacto con su tiempo histórico y social y que ocurre cuando se articulan dialécticamente la relación entre posición y producción, entre cercanía y distancia: por un lado, cuando el propio autor es capaz de reconocerse a sí mismo dentro del mundo, *desde y a través* su propio lugar dentro de las relaciones sociales de producción, y por otro lado, cuando éste puede tomar distancia, porque vincularse, mirar y sentir el mundo requiere de un estado de discontinuidad, de un margen de separación.

Sin embargo, la indagación en las condiciones sociales e históricas de las que "La obra de arte..." se desprende y que su autor desea estudiar y transformar profundamente, no implica sellar y restringir su uso o vigencia únicamente a un contexto histórico específico, como si los textos sólo sirviesen para dar cuenta del momento en el que fueron escritos. Este gesto de comprender al texto mismo como pieza operatoria para con su tiempo nos lleva subsiguientemente a poder *revisarlo también de formas operatorias*, es decir, poniéndolo inmediatamente en relación (y en tensión) con nuestra propia contemporaneidad. Parafraseando al mismo Benjamin, se trata de hacer evidente en aquellas obras (artísticas pero también teóricas) del pasado y el "tiempo que las vio nacer", las preguntas, las direcciones y sentidos aún no articulados propios del "tiempo que las conoce y las juzga, o sea, el nuestro" (García: 2010). En este sentido, me interesa insistir en la revisión sostenida de "La obra de arte..." no por considerar que haya algo puntual sobre el escrito de Benjamin que queda por decirse o rectificarse en una interpretación final, sino porque creo hay algo del propio tiempo que aún está pendiente de ser pensado a través de este texto, preguntas que todavía insisten o que aún no han aparecido y que demandan de un pensamiento y un modo de acción que les haga justicia (Cuello, Disalvo: 2018).

¿El arte por sobre todas las cosas?

Entendiéndolo desde una perspectiva operatoria, "La obra de arte..." puede concebirse como un tratado de época y un manifiesto que apuesta deliberadamente a transformar políticamente la noción de *objeto artístico*, presencia que en la modernidad, a pesar de ser celada y retenida identitariamente por las disciplinas estéticas, había sido descentralizada por completo a partir de las virulentas transformaciones producidas por la transversalización social y sensible del aparato técnico. Es justamente este estado de crisis del objeto artístico lo que Benjamin vislumbra como *oportunidad* de entrometerse operativamente a través de la teoría en un presente brutalizado por la expansión y consagración del fascismo, y atravesado por la necesidad imperiosa de forjar frentes de resistencia en todos los registros de la actividad humana.

Es necesario, entonces, remitirnos en una primera instancia a su contexto de publicación y recordar que éste fue escrito entre 1935 y 1936, bajo circunstancias extremas y apremiantes. Adolf Hitler ya ostentaba para el momento el cargo de Führer, líder total de Alemania, mientras

que el aparato nacionalsocialista de persecución y exterminio sistemático hacia cualquier expresión considerada “disidente” se encontraba en pleno funcionamiento. En 1936 se enciende la revolución social española en contra de la sanguinaria dictadura franquista apoyada por los gobiernos italianos y alemanes, y en el resto de Europa, la resistencia antifascista y el movimiento partisano responde frente al avance de la derecha totalitaria, así como también aparecen distintas experiencias de frentes populares con distintos gradientes políticos que van desde el socialismo reformista hasta el anarcosindicalismo y el cooperativismo.

Incluso Walter Benjamin que solía definirse como alguien “acostumbrado a vivir bajo circunstancias precarias y sin ningún tipo de esperanzas” (Eiland, Jennings: 2014), había llegado a un punto tal de incertidumbre y necesidad, orbitando entre París, Ibiza y Svendborg, sin ningún tipo de ingreso estable, dependiendo de la ayuda económica de amigos que, al igual que él, se encontraban en paraderos cambiantes con diferentes grados de clandestinidad, de acuerdo a las lógicas de supervivencia a las que confinaba el fascismo en expansión (que también había destinado al exilio a su ex-compañera Dora y su hijo Stefan). Su hermano Georg, militante comunista con un fuerte papel en la prensa antifascista, ya había estado detenido en campos de concentración y volvería a ser arrestado en 1936, año en que el ensayo finalmente fue publicado (op.cit.). Ese mismo año, su colega Friedrich Pollock, sociólogo exiliado y uno de los colaboradores de *Zeitschrift für Sozialforschung*, le manifiesta a Benjamin objeciones al manuscrito bajo estos términos:

“(…) debo admitir que estaba equivocado. Tu trabajo es demasiado arriesgado y, en relación a ciertas cuestiones, demasiado problemático para ser distribuido de manera tan programática al servicio de nuestra revista” (Eiland, Jennings: 2014).

En paralelo, dos de los amigos e interlocutores más apreciados por Benjamin, Theodor Adorno y Gershom Scholem, parecían coincidir que este texto no era más que un experimento caprichoso de literatura agitativa bien alejado de ese temperamento intelectual prodigioso que ellos elogiaban en el filósofo. En ambos juicios había una suerte de decepción que los irritaba: meses de intensiva elaboración sobre cuestiones tan trascendentales como el estado del arte en la modernidad simplemente habían despachado una declaración de plataformismo disoluta, irresponsable y obstinada, poblada de escandalosos “acentos marxistas” en las que creían reconocer la influencia “perniciosa” de Bertolt Brecht (op.cit.). Más allá de que varios de personas allegadas expresaron su desconcierto rotundo y, en muchos casos, una violenta aversión apenas el ensayo fue publicado, lo cierto es que éste no dejaba de ser, por cierto, “un escándalo y una provocación” deliberada (Jennings, Doherty, Levin: 2008) que señalaba los límites de aquellos modelos estéticos y filosóficos anteriores todavía vigentes en los imaginarios intelectuales de sus compañer*s. Haciendo un uso dramático de ciertas imágenes terminales o desacralizadoras, Benjamin estaba seriamente interesado en destituir a la obra de arte como centro o preocupación central para la tradición de la teoría estética moderna (Expósito: 2009), que Benjamin identificaba con una raigambre fuertemente idealista, generando así una fuga utópica hacia lo social. Para muchos de sus coétaneos frankfurtianos, el lugar del arte se legitimaba en tanto reserva sensible y espiritual que resistía con intransigencia a acoplarse al mundo cotidiano de las personas, a ser reducido al confín de la “mera técnica” (Maya Franco: 2012). Por su parte, Benjamin entendía esta visión de la autosuficiencia del arte como una idealización romántica y peligrosa, con pocos grados de separación de aquella fórmula fascista contemporánea que promulgaba la supremacía absoluta de la forma por encima de cualquier caótica manifestación viviente.

Es fundamental, entonces, poder entender la función de un texto como “La obra de arte...” en un momento de inflexión histórica en que las manifestaciones de vanguardia se disputaban un programa posible para el arte polarizado en dos vectores mayoritarios. Estaba la opción del arte por el arte, la idea de la autonomía artística por todos los medios que para Benjamin no dejaba de guardar ciertos resabios sórdidos con aquella frase pregonada por Filippo Marinetti y los futuristas italianos de aquel entonces, “que el arte sea creado, aunque el mundo perezca” (Benjamin: 2003), pero también, la redención política del arte a través de la idea de tendencia (Benjamin: 2004), el abandono de toda especificidad metafísica a partir del principio de máxima utilidad social asignado por parte de cómites de izquierda o movimientos estéticos de plataforma como La Nueva Objetividad alemana, que entendían a la estética como un vehículo de segundo orden mediante el cual se hacía visible (literal) el contenido objetivo del programa revolucionario.

De este modo, el mito creciente con el cual el fascismo se autorrepresentaba, su visión de sí como maquinaria de gobierno absoluto, instauradora de forma, capaz de hallar sublimidad en la extinción del caos humano para lugar a un promisorio orden nuevo, condujeron a Benjamin a contrariar la opinión de muchos de sus pares políticos que postergaban la cuestión estética como una materia secundaria. Como ya lo había explicitado dos años antes frente al Instituto para el Estudio del Fascismo en una poderosísima disertación titulada “El autor como productor”, para Benjamin, la pregunta necesaria por la conciencia revolucionaria en el arte no pasaba porque el artista sea capaz de arte de encontrar en ‘el afuera’ el camino que lo hace político, sino que era fundamental que el arte y el artista fuesen capaces de vislumbrar y tomar posición desde sus funciones y lugares específicos *dentro* de las relaciones de producción (social y sensible) de la época (op.cit.). Todo esto lo llevó a insistir que la dimensión sensible de la vida humana era un problema político que necesitaba ser pensado con urgencia, aún a costa de abandonar en el camino aquellas categorías sustanciales que hasta el momento habían ocupado el corazón de la reflexión estética como, por ejemplo, la noción de obra o genio artístico.

Particularmente, “La obra de arte...” puede abordarse como un estudio muy cercano sobre las formaciones sensibles de una época, el repaso sobre una *térmica* contemporánea en la que el fascismo es caracterizado como un fenómeno de *estetización de lo político* adherido idiosincrásicamente al mito, la ceremonia pública, la puesta en escena, el rito de orden y fundación, la administración total de la materia social bajo una moral divina de la forma. Seguido a la publicación de este escrito tendrían lugar las Olimpiadas de Berlín en 1936, un espectáculo público de proporciones altisonantes abstraído de cualquier tipo de connotación política, que marcaría un momento álgido para esta suerte de convicción que el fascismo depositaba sobre la potencia misionera y autoritaria de la “belleza” desplegada sobre el resto de las cosas. Este evento será descrito en detalle varias décadas más tardes por la crítica cultural estadounidense Susan Sontag en su inolvidable estudio “Fascinante Fascismo”, en donde reflexiona sobre el tipo de imágenes que nutren la lengua estética del poder fascista:

“La dramaturgia fascista se centra en transacciones orgiásticas entre fuerzas poderosas y sus títeres que, uniformados, se muestran en número cada vez mayor. Su coreografía alterna entre un movimiento incesante y una postura congelada, estática, viril. (...) La reproducción del movimiento en pautas grandiosas y rígidas (...) tal coreografía repite la unidad misma del Estado. Se hace que las masas tomen forma, se vuelvan diseño (...) El despliegue público de la voluntad, escenificada como una fuerza soberana que se abre paso sobre el caos de las cosas e imparte el orden de manera casi divina.” (2007)

La autora nos recuerda que ya en 1933, Joseph Goebbels, el Ministro para la Iluminación Pública y la Propaganda, había nombrado a la política como el más elevado de todas las artes, y proclamaba abiertamente: “nosotros, los que moldeamos la política alemana moderna nos sentimos los artistas. Siendo la tarea del arte y del artista formal, moldear, suprimir lo enfermo y dar libertad a lo sano” (op.cit.). Esta declaración es muy esclarecedora en la manera en la que el nazismo concebía a la política como un arte formal de gobierno, señalado de modo similar por Lutz Koepnick cuando éste observa la manera en la que el régimen nazi inscribe los tropos románticos de la creación genial, de la pasión edificante y la concepción original al campo administración sobre la vida pública y privada. Vista de este modo, la política bella se superpone a sus crímenes y los justifica, haciéndose ver como una política de instauración, de orden, de pacificación, una política triunfante en la que un gesto virtuoso de un creador elevado organiza y dispone del polimorfo caos social (1999).

Por otro lado, el reverso de esta entronización fascista de la belleza recae en el rechazo deliberado hacia toda manifestación de pensamiento crítico, al que se culpaba de tener efectos enfermantes, desmoralizantes, disolutos y antagónicos a todo sentido vigoroso y consagrado de lo bello: así lo recupera Sontag cuando afirma “una de las principales acusaciones contra los judíos dentro de la Alemania nazi fue que eran gentes civiles, intelectuales, portadores de un destructivo y corrupto ‘espíritu crítico’” (2007). No es sorpresa que dos meses más tarde de un acontecimiento planetario tan fastuoso como las Olimpiadas de 1936, sería impulsado un decreto por Goebbels que condicionaba y proscibía el ejercicio de la crítica de arte en el III Reich. Esta regulación sancionada en noviembre de 1936 sometía al periodismo a un estado de vigilancia permanente, éste sólo debía limitarse a describir sus sujetos y los escritores no debían emplear ningún juicio o retórica crítica en sus aproximaciones, se restringía severamente el número de personas

autorizadas a escribir sobre arte y los líderes oficiales, que asumían un control discursivo definitivo sobre las esferas públicas, se erigían como autoridades expertas en la cuestión estética (Koepnick: 1999). Para el nazismo, una “crítica adecuada” era aquella que se recogía dócilmente sobre su campo de especialidades, la que se limitaba reverencialmente al discurso sobre lo bello sin problematizarlo, y a la vez, el gran y verdadero artista era aquel que no necesitaba de la crítica, aquel que había aprendido a crear estando más allá de ésta. El programa de pureza que la Alemania nazi le asignaba al arte tenía que ver con su consagración magnífica como testimonio divino que no se mezcla para el mundo sino que lo concibe, lo funda, lo organiza autoritariamente; mientras que el programa de pureza atribuido a la crítica implicaba que un “buen crítico” era quien ayudaba a sostener las dimensiones del arte y la historia social en dos caminos separados.

Es en este marco que el ensayo de Benjamin asume la necesidad apremiante de destruir la idea mítica de una obra de arte pura, y es allí donde resplandece el accionar teórico de un artefacto filosófico-político que combina ingeniosamente *ontología* con *operatoria*. En este sentido, la ontología, la preocupación por el ser de las cosas, en este caso, del objeto artístico, tiene menos que ver con un problema de esencia (lo que la obra es en sí, aquella suerte de significado único e irrepetible que lleva como distinción trascendental, su misión a lo largo del tiempo) que con un asunto de ética y estrategia, de dirección y participación en el curso de la historia. A comienzos de los años '30 Benjamin comienza a confeccionar de manera gradual y minuciosa su proyecto complejo de una *teoría materialista del arte*, advirtiendo los peligros de que el arte y la experiencia sensible sean capitalizados por el terreno de la metafísica trascendental o postergados como cuestiones sin importancia por el pensamiento social y político. “La Obra de Arte...” responde a un fenómeno que le era contemporáneo, el de la estetización de lo político promulgada por el fascismo, con la contrapartida revolucionaria de una *politización de la estética*; y su apuesta nos llega de manera estremecedora hasta el día de hoy, cuando abandonamos o recuperamos la conciencia de lo que las imágenes implican en el mundo, cuando entendemos que hablar de imágenes es hablar de los modos mismos en los cuales la política, las relaciones sociales y la historia son imaginadas y puestas a sentir.

Aura, la eternidad inventada

En un contexto en el que el debate no saldado sobre la autonomía del arte cobraba una acuciante dimensión política, en “La obra de arte”, Benjamin busca vislumbrar otro sentido, otra potencia de uso para la obra de arte, reactivando una genealogía oculta en la que ésta se desprende de aquellos conceptos canónicos heredados hasta aquel entonces como *genialidad*, *originalidad*, *valor* y *atemporalidad* -premisas usadas para nutrir la lengua mítica con la cual el fascismo se había postulado faústicamente como una opción (a)histórica inevitable y superadora.

A su vez, para la mirada de Benjamin, la obra de arte es una presencia mucho más lábil y contingente que lo que las disciplinas estéticas habían concebido hasta el momento, una artefactualidad sujeta a los conflictos y necesidades de la historia que ha asumido multiplicidad de funciones y valores sociales a lo largo de los contextos y, que sin duda, ha sido todo menos eterna. Ya desde los inicios, el ensayo vuelve explícita su posición a través de la siguiente aseveración provocadora:

“en principio, la obra de arte siempre ha sido reproducible. Lo que había sido hecho por seres humanos podía siempre ser re-hecho o imitado por otros seres humanos. Hubo, en efecto, imitaciones y las practicaron los mismos discípulos para ejercitarse en el arte, maestros para propagar sus obras y también terceros con ambiciones de lucro. Comparada con la imitación, la reproducción técnica de la historia de arte es algo que se ha impulsado intermitentemente a lo largo de la historia, con largos intervalos pero de intensidad creciente” (2003, cursivas propias).

Este preámbulo fugaz al escrito, una suerte de ingenioso ‘érase una vez’, podría ser pensado como una invitación sugerente a releer no sólo la historia del arte, sino la historia de las relaciones entre la técnica, la percepción y la sensibilidad desde otra dirección completamente distinta a la narrativa lineal que establece que todo recorrido comienza y se deriva de un original (sea éste acto o idea) puro. El texto de Benjamin es arriesgado en su apuesta por desarmar el mito romántico de aquella irrepetible singularidad que separa a la obra del mundo histórico-social y la aprisiona al patrimonio de lo eterno, y muy perceptivo sobre el modo en el que esta misma idea de

obra entra en un furibundo colapso dialéctico con el universo nuevo que la técnica moderna propone sobre la actividad artística, a partir de la irrupción de la reproducción técnica por vía de la máquina y una nueva ecología sensible y social caracterizada por la circulación incontrolable de las imágenes.

Pero mucho de lo que se retiene de este ensayo, sin duda alguna, es la espectacular aparición teórica de la categoría de *aura*, la cual en sí misma puede considerarse un objeto aurático por derecho propio, que hace del texto benjaminiano un campo magnético de citas, revisiones, interpretaciones y disputas continuas. A decir verdad, no es mucho el espacio de definición concreta que Benjamin le dedica en el ensayo:

¿Qué es propiamente el aura? Un entretreído muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar (Benjamin, 2003).

Efectivamente, “aura” es una de aquellas esas palabras-fuerza que terminan por erigirse en obsesiones conceptuales para el pensamiento crítico, que golpean como una revelación la primera vez que se las lee al punto de generar la impresión que todo un mundo nuevo se abre ante ellas. “Aura” es, sin duda alguna, una palabra altisonante y majestuosa. Casi podría llegar a pensarse que se acerca conceptualmente al concepto de *alma* en la medida en la que el aura puede pensarse como una especie de cláusula espiritual irreductible e irremplazable del objeto artístico, que es puesta en peligro por el advenimiento de tecnologías de masificación.

Walter Benjamin ha sido retratado de manera póstuma como un pensador inclasificable, intersticial y excéntrico, cuya obra se ha nutrido del poder inestable de la contradicción, el sincretismo y las tensiones transformadoras, acercándose a lo que Michael Löwy consideraría un *materialista gótico* o un *marxista romántico* (2004), un sujeto cuya implacable sensibilidad crítica está fraguada por intuiciones, epifanías, fantasmas, incursiones apologéticas en la magia, en el mito, en la fe y el irracionalismo. La misteriosa descripción crepuscular del aura que Benjamin elabora en el ensayo bien podría calzar con la recurrente caracterización melancólica que se hace del autor y darle al texto un tono duelante; pero si regresamos al ensayo una vez más, es posible corroborar que el protagonismo conceptual del aura como figura central del ensayo es más una inflación interpretativa posterior, ya que su presencia concreta apenas llega a ser un asomo fugaz en el cuerpo del texto. De hecho, podría pensarse que en varios momentos del ensayo, Benjamin está reduciendo teóricamente la noción de aura, batallando de alguna manera contra la capacidad de seducción sentimental que este concepto metafísico ejercía sobre sus pares y que ejerce incluso en la actualidad. Al invertir esa suerte de cronología evolutiva con la cual se había pensado al arte hasta ese entonces e introducir la cautivadora especulación “en principio la obra de arte ha sido siempre reproducible”, va más lejos aún al sugerir que si en algún momento la obra de arte tuvo un destino de valor eterno, éste meramente fue una suerte de defecto o accidente producto de las limitaciones técnicas de aquel entonces:

“(…) los griegos sólo conocieron dos procedimientos de reproducción técnica de obras de arte: el vaciado y el acuñamiento. Bronces, terracotas y monedas eran las únicas obras de arte que ellos podían producir en masa. Todas las demás eran únicas e imposibles de reproducir técnicamente. Por esta razón debían ser hechas para la eternidad. *Fue el estado de su técnica lo que llevó a los griegos a producir valores eternos en el arte*” (2008, cursivas propias).

Como podemos ver, el panorama de la modernidad asume otra complejidad. El estado de la técnica ha llegado al punto en el que permite la reproducción de los objetos como un hecho cotidiano y sustancial a las sociedades industriales. Todo esto lleva a Benjamin a esta idea terminal de la muerte del aura, que se sostiene a partir de observar lúcidamente que aquel contexto en el cual se hacía necesaria la existencia de la obra de arte bajo ciertos términos trascendentales, ya no es el mismo. Pareciera ser, como advierte el ensayo, que algo que define a la percepción moderna es el dinamismo, la imposibilidad de hallar un sentido de permanencia en el mundo social también dinámico, mientras que a su vez, este mundo es conmovido por la multiplicación seriada de imágenes que antes retenidas como caudal socioeconómico de clases propietarias y a su vez por la emergencia de una nueva modalidad de artefactos específicamente pensados para su reproducción, concebidos para moverse y circular entre las personas. Es aquí donde Benjamin nos introduce a la idea del *principio de reproductibilidad* como una de las características y potencias centrales que adopta la experiencia artístico-cultural a partir de la invención y ampliación intensiva de las tecnologías gráficas de impresión, grabado, serialización y

difusión de imágenes durante la tardo-modernidad, tales como la litografía, la fotografía o el cine (op.cit.). Si bien el tipo de obras orientadas puntualmente a la reproducción y la puesta en circulación circulación no es algo nuevo, esta era que describe el ensayo de Benjamin está atravesada por la intervención de la máquina y el trabajo permanente de la técnica llevada a alcances masivos.

Como deja expuesto en “El autor como productor”, la *técnica*, el modo de hacer, no es otra cosa que el enlace práctico y vivencial que acerca la mano del artista a la del receptor, y ésta es para Benjamin el punto justo de resolución dialéctica de la vieja dicotomía *forma/contenido*, o también *arte/política* (Benjamin: 2004). Podríamos decir que la técnica implica el acceso consciente a una experiencia transformadora de la materialidad, al poner de relieve una forma de conocimiento práctico o de práctica de la que no sólo se deriva un conocimiento, sino una forma de sentir al mundo mientras se lo va transforma mediante el *procedimiento*.

La técnica para repetir, publicar, transformar

Con este cambio paradigmático introducido a partir de la imprenta, las nuevas tecnologías del grabado y acelerado por la aparición de la fotografía y el cine, Walter Benjamin sostiene que ha sido la condición de reproductibilidad técnica, el potencial de *devenir copia* en los objetos, un punto de no-retorno en la matriz de los artefactos culturales que nos empuja a comprender los procesos de circulación como fenómenos productivos de una experiencia estética que es fundamentalmente social. Aquí podríamos reintroducir el modo en el que Michel Foucault concibe a la tecnología como una matriz de razón práctica (2008): un hacer material que se ejecuta y desarrolla involucrando la conexión de distintos elementos, así como un modo de fabricar vínculos, fabricar relaciones que producen y modifican a los sujetos y elementos involucrados. En este punto, lo que nos interesa del principio de reproductibilidad es que inmediatamente opera y se pone en evidencia como una *matriz conectora* que articula elementos y contextos a través de la técnica, y promueve la construcción de una sensibilidad a través del contacto material con el mundo. En este sentido, ya no se trata de la concepción de la obra gestada en una campana metafísica, fuera del alcance del mundo y el tiempo para preservar su valor de culto; en la modernidad industrial, la obra de arte estrena una propiedad en la que requiere dejar de ser única, en la que demanda imperiosamente ser reproducida, volverse acontecimiento, entrar en movimiento.

Para el autor, una obra de estas condiciones no necesariamente es un fenómeno novedoso o único en la historia del arte, sino que bien puede comprenderse arquetípicamente al reflexionar sobre la imagen familiar de la arquitectura. Si cierto canon artístico derivado de la tradición pictórica concibe al arte como una objetualidad externa, hecha para ser contemplada desde afuera siguiendo determinadas lógicas técnicas y afectivas de recepción apropiada (“el recogimiento”), Benjamin nos recuerda que la modalidad de existencia de la arquitectura es la *habitabilidad*, y esto la convierte en “el prototipo de una obra de arte cuya recepción tiene lugar en medio de la distracción y el colectivo” (Benjamin: 2003), una en la que la multitud se hunde, habitándola, acondicionándola, volviéndola costumbre, “envolviéndola en su materia” (op.cit.).

De esta manera, el giro que el arte tiene en la era de la reproductibilidad técnica tiene que ver con el regreso de una función arquitectónica en la que las imágenes *se vuelven habitables*, donde el arte cohabita con los cuerpos, los entornos y sus propiedades, y se descentraliza de sus confines objetuales como fenómeno sensible, menos fiel que nunca a sí mismo, allí en donde la mano lo encuentre y donde los sentidos subjetivos y sociales lo tornen propio, cercano.

No obstante, la historia económica de los objetos ha trazado una compartimentación jerárquica entre las prácticas cotidianas de producción, distribución y recepción de las imágenes dentro de la cultura, separando tajantemente una actividad creadora y singular de una actividad reproductora y reiterativa. En distintos momentos de la modernidad se hizo patente aquel platonismo estético que diferenciaba entre obra original y copia, concibiendo toda actividad mimética como un desprendimiento devaluado de la “auténtica” creación inicial. No sólo eso, según esta concepción, la técnica, el *saber hacer*, que poseía además la capacidad de transportarse como una matriz, colectivizarse, desplazarse y reelaborarse en relación a otros terrenos, contextos y sujetos, aquello que se aprendía por medio del trabajo es una instancia menos elevada que aquello que se adquiriría en un golpe de inspiración. Dentro de esa valoración moral del hacer estético, la tradición

del copiado es retratada como una práctica deshonrosa, herética, o en el mejor de los casos, ingenua, marcada con una diferencia impertinente que vuelve manifiesta la huella impresa del trabajo material. Si bien la reproducción técnica implicó la presencia del trabajo industrial en el proceso de creación y redujo aquello que era considerado imperfecciones recurrentes en el ejercicio del copiado, la copia industrial hasta nuestros días sigue portando cierto estatuto profano, entendida como un momento menor y redundante de la imagen original, una mera extensión mimética y provisoria de algo que ya ha sido producido, algo cuyos contornos, posibilidades y límites fácticos han sido determinados de antemano (Cuello, Disalvo: 2018).

En el caso de la copia impresa, ésta generó un modo de desfondar los canales privados de circulación y posesión de los artefactos culturales; alejándose de sus autores, contextos y destinatarios asignados, produjo un efecto intensivo de multiplicación y densificación iconográfica (Gubern: 1987) que permitió ampliar la cantidad y ubicuidad de materiales anteriormente reservados a espesarse en el secreto privado y en la confiscación institucional. A través de su agenciamiento con la máquina, mediante la copia y la duplicación, a las imágenes ahora se les es posible extender su presencia en el mundo social, y eso las acerca a una compleja y curiosa función prometeica al interior de una régimen de posesión cultural que decreta que las obras son un bien tan precioso como limitado. Como dijimos anteriormente, la reproducción arrastra la experiencia del original al mundo social, pero a su vez es fundamental tener en cuenta que le añade un potencial que esta imagen inicial no posee por sí sola, su capacidad de irradiarse y desbordarse, haciendo emerger potencialmente efectos subjetivos, dinámicas de poder y territorios sociales que no estaban contenidos en la intención primera de la obra. Como explica Marcelo Expósito, el cambio paradigmático que implica el estreno de una condición técnica reproducible en la obra artística, tiene que ver con que su misma reproductibilidad pasa a ser incorporada como un rasgo estructural en su modo de producción (2009): *la obra está concebida para ser fuente*, para facilitar procesos de irradiación, para operar como una máquina arrebatada de efectos que son totalmente imposibles calcular de antemano.

Es aquí donde me gustaría permitirme una disgresión y tomar como ejemplos distintas tecnologías de reproducción de fines de siglo XX como la fotocopia, el cassette grabado, el fanzine, el video-pirata para pensar el modo en el que estas tecnologías constituyeron, en términos de Andrés Mesquita, “una estética del acceso”, destituyendo así la condición anti-nomádica que portaba el documento único reducido a un signo fijo, y también el modo en el que estas tecnologías operaron como un modo autónomo de producción visual y discursiva sin precedentes, que trastocó la manera de vincularnos y trabajar con las imágenes, dándole un cauce de expresión al impulso efímero y espontáneo con los recursos mínimos, en épocas de imágenes escasas o restringidas, y alterando el tejido iconográfico de la cultura a partir de la serie y la resignificación (Cuello, Disalvo: 2018).

Por otro lado, me interesa destacar otro aspecto notable de la experiencia de reproductibilidad técnica, transversal a las tecnologías de copiado y piratería citadas, que tiene que ver con la repetición del objeto pero munida de una diferencia inesperada. Lo reproducido no es necesariamente igual a sí mismo, los objetos cambian cualitativamente su morfología en la experiencia de transmutación física y derivación que implica el copiado. En efecto, la manera en la que los objetos copiados circulan es *derivándose*, soltando y transgrediendo los contornos de su propia materialidad inicial (op.cit.). Sin embargo, el fenómeno de degradación física lejos de implicar la muerte de los objetos, se convierte en una material necesaria para que su socialización vitalista tenga lugar, para que éstos puedan existir en un mundo que se sirve de ellos y se relaciona a través de ellos. Más allá de su temprana o potencial muerte objetual, estas tecnologías del copiado producen *artefactos de irradiación* que se desprenden de sus puntos fijos iniciales y deambula incesantemente entre distintas materialidades (op.cit.).

Resulta paradójico que a pesar de que estas imágenes concebidas para circular, irradiarse y dispersarse en el mundo, sean a su vez concebidas como artefactos que se roban algo, estabilizando un sentido común que vincula *copia* y *robo*. Llegado a este punto, urge ponernos a pensar, si hablamos de la copia como un acto impropio, ¿qué sería lo propio del original? ¿qué es lo que presuntamente se roba cada copia del original? ¿Es este copiado un acto de sustracción metafísica o puede de una apertura y puesta en recirculación ecológica con el mundo?

Utopías piratas: de la obra de arte al procedimiento sensible

Cuando hablamos de copia no sólo nos estamos refiriendo a un objeto, sino también a una acción. Al igual que el objeto copia, el acto-copia históricamente ha gozado de una reputación dudosa o de una infravaloración sostenida. No obstante, puede encontrarse en todos los campos de la actividad humana.

Efectivamente, el ejercicio del copiado es una forma de aprendizaje procesual basada en el ensayo, la exploración y el entendimiento práctico sobre las propiedades materiales y sociales del mundo. Así como la mímica, la incorporación de saberes por medio de la emulación corporal lúdica, la copia artística puede pensarse como un paso adelante en el arte de *convertir al lector en escritor* (Benjamin: 2004), dado que, mediante el estudio sobre el original, la repetición y el ensayo, el cuerpo subjetivo internaliza o construye en sus propios términos un protocolo de producción determinado. En este sentido, desde la perspectiva productivista-operatoria con la que Benjamin está abordando el fenómeno artístico, podría decirse que *pasamos de una teoría estética centrada en el objeto a una teoría estético-política que considera al procedimiento*.

Haciendo una pequeña digresión, cuando la escritora y poeta gótica Mary Shelley imagina en su novela la figura de Victor Frankenstein como un hijo de las posibilidades técnico-científicas de su época, familiarizado con las artes contemporáneas de reproducción y remontaje, no por casualidad está pensando en una revisión moderna del mito griego de Prometeo. Este semi-dios que para los regentes olímpicos no era más que un irreverente ladrón e infractor, "(...) no sólo salva a sus semejantes de la destrucción proyectada por Zeus, sino que les enseña las artes de la civilización y les procura el fuego divino, que hasta entonces sólo era privativo del cielo" (Acerete: 1995). Es a través de esta voluntad procedimental que las posibilidades que aloja la obra reproducida/reproducibile adquieren un carácter prometeico. Lo que la obra libera al mundo a través del potencial político de la reproductibilidad técnica no es tanto la transmisión de una verdad o una identidad textual inmutable, sino la posibilidad de poder *usarse a sí misma de maneras profanas*, como artefacto para transmitir, irradiar, generar, producir transformaciones sensibles. Como hemos visto, un gesto de repetición también puede implicar reactivación y en este sentido, sin duda alguna, nuevas posibilidades:

La profanación es una forma de sacar un texto de la muerte y volverlo a la vida; es sacarlo de lo sagrado, de lo divino y llevarlo al mundo de los hombres. La profanación es algo positivo porque restituye las cosas a los hombres. La profanación no es un saqueo (Friera: 2015).

La anterior apología de la profanación textual bien ser un extracto literal de "La obra de arte...", sin embargo, éstas fueron algunas de las palabras con las que el escritor argentino Pablo Katchadjian respondió en su defensa, cuando fue procesado bajo de cargos de defraudación intelectual en 2011 por remontar y resignificar el contenido original del libro de Borges, *El Aleph*, aumentándolo en unas cinco mil palabras y produciendo una novela breve que llevó por título *El Aleph Engordado*. María Kodama, viuda y heredera "universal" de la obra de Borges, acusó a Katchadjian de atentar contra los derechos de la propiedad intelectual que se indican en los incisos a y c del artículo 72 de la ley 11.723, culpando al escritor de haber distorsionado "uno de los trabajos de Borges, convirtiéndolo en un pastiche" en donde jamás terminaba de quedar en claro cuáles eran las palabras que correspondían originalmente al genio canónico de Borges y cuáles a la iniciativa desacralizadora de Katchadjian (Gelós: 2015). La obra remontada por Katchadjian tenía un alcance reducidísimo de 300 ejemplares pautado por los límites materiales de la autogestión y la edición independiente, y no había ninguna voluntad de lucro o afán de apropiación con este gesto, sino que éste parecía más bien guiado por un deseo de experimentación y deconstrucción del dispositivo literario. Katchadjian por su parte declaraba que, sin ser el lector más fervoroso de Borges, estaba interesado particularmente en intervenir y dialogar con su obra, trabajando voluntariamente sobre su resplandor aurático, su valor de culto, su función monumental. Los argumentos de Kodama hablaban de una *profanación en términos destructivos*, donde se desoye y banaliza el presunto lugar trascendental e irrepetible de la obra de Borges, mientras que Katchadjian mismo concibe esta *profanación en términos prometeicos y operatorios*, afines a los modos en los que Benjamin concibe (y participa de) la demolición del aura en "La obra de arte...". Para Katchadjian puede entreverse que la monumentalización del arte o del autor que glorifica a la obra como un material eterno, íntegro, universal, "no apto" para ser tocado y revolucionado por el mundo y el tiempo humano constituye un sello de condena y

restricción para las posibilidades de la obra misma, que es necesario poner en tensión aflojando las fronteras materiales y simbólicas entre la obra y su contexto social.

Si bien Kodama misma reconoce que el propio Borges se servía de procedimientos literarios como la reproducción, el falso documento, el remontaje, la tergiversación y el falseado de las fuentes, opina que las prácticas de su esposo fallecido entran en un terreno moralmente justificable porque las leyes de dominio público así lo habilitan. A la larga lo que Kodama considera “profanación” no se agota únicamente en la acusación de que Katchadjian “deshace la obra de Borges”, sino también con que *expone esta obra a un uso liberado*. El estupor de Kodama coincide con el de romanticismo conservador de muchos adeptos a la imagen de obra eterna, la idea de una autenticidad divina que debe ser protegida y conservada frente a los efectos erosivos del tiempo, a la historia y a la sociedad. La “obra de arte genial” (tal como ha sido considerada *El Aleph* de Borges) cuenta con un valor de culto y un estatuto aurático inamovible, donde lo que vale es que se mantenga igual así misma sin interrupciones ni objeciones de ningún tipo; esta propiedad intangible es representada por aquella expresión tan difusa que Kodama utiliza, “los derechos de la obra”. Al hacer coincidir una premisa abstracta como lo serían los “derechos inalienables de la obra” en el marco jurídico-penal concreto de los “derechos de autor”, Kodama está afirmando un *giro del fenómeno estético hacia la propiedad individual que asume el carácter y el peso de ley divina*.

Hay una serie de paradojas interesantes para desglosar aquí. Según este principio de inalienabilidad y propiedad, la obra le pertenece al mundo social en tanto el mundo social no pueda participar de ésta; es de interés público en tanto patrimonio histórico-universal, pero sus alcances están regidos por intereses propietarios, por dueñ*s e intérpretes de la verdad de la obra que cuentan con la autoridad absoluta para disponer de sus sentidos y funciones. Para Kodama y l*s defensor*s de la monumentalización de las obras, el aura del arte sirve como una especie de límite cualitativo (¿qué otra cosa vendrían a ser “los derechos de la obra” sino una ontología aurática?) para reducir la experiencia social de la circulación y la posibilidad de que la obra sea transformada por esta circulación.

Finalmente, Katchadjian fue sobreseído, tras una serie de arduos litigios. Los argumentos utilizados para movilizar su defensa se centraban en nociones de índole positiva tales como “experimentación”, “expansión” y “resignificación literaria”. Más allá de concordar con estas observaciones, me interesa más bien detenerme en lo que encierra aquella observación de la escritora Claudia Piñeiro en defensa de Katchadjian y el *Aleph Engordado*: “se le hizo un proceso a un procedimiento literario” (Bianchini: 2016).

Recapitulando algunas ideas finales, pienso que lo que sucedió en torno al caso de Katchadjian es pertinente porque nos recuerda que las *obras pueden funcionar como procedimiento*. Que es una atrocidad mayúscula entender los modos de hacer como propiedades y someterlos a su judicialización. Que la obra está hecha para ser usada y producir cosas diferentes a sí misma. Tal es el circuito de la irradiación prometeica.

Por último, sostengo que es importante tener en cuenta que el efecto de descentralización de imágenes que introduce la posibilidad de ser reproducida técnicamente no basta por sí sola para transformar radicalmente el flujo de relaciones de poder. En este marco neoliberal y tecnocrático actual, lo que impera es justamente la descentralización. Vivimos en tiempos en los que las imágenes y sus productos derivados circulan con una rabiosa velocidad entre nosotros, constituyendo la carnadura misma de nuestras vidas cotidianas y nuestros modos de comunicación. Internet puede pensarse bajo ese doble filo: la emanación compulsiva de imágenes acompañada por el ascenso de un nuevo orden descentralizado de gestión, donde el poder ha aprendido a tornarse molecular, difuso, íntimo. Este estatuto descentralizado deja intactas las estructuras de acumulación de capital y no altera en absoluto las geografías de desigualdad, deprivación, explotación y sometimiento en las que el poder se distribuye.

Un ejemplo de esto puede encontrarse en la propia declaración contra la piratería que hace SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música). Ésta no se pronuncia en ningún momento contraria a una lógica de descentralización, todo lo contrario, admite la necesidad de marcos descentralizados en las que impera la ley de las empresas propietarias cuando habla de cómo la reproducción ilícita “perjudica al comercio y a la libre competencia entre empresas” (2018). Es la otra propiedad de la reproductibilidad técnica la que me interesa destacar

aquí, aquella que habla de la liberación de una experiencia procedimental, tal como decía Benjamin:

“(…) un autor que no enseña nada a los escritores, no enseña a nadie. Como podemos ver, el carácter de modelo de la producción es determinante; es capaz de guiar a otros productores hacia la producción y de poner a su disposición un aparato mejorado. Y mejor es este aparato mientras mayor es su capacidad de trasladar consumidores hacia la producción, de convertir a los lectores o espectadores en colaboradores” (Benjamin: 2004).

En este sentido, las posibilidades poéticas, políticas y sociales de estas tecnologías de reproducción/reproductibilidad fueron cruciales en muchos momentos de la historia social de las imágenes para una conformación ética de la autonomía, viabilizada en distintas expresiones contraculturales como el punk y su principio de *hacelo-vos-mismo*: esto es, la construcción de plataformas de producción autónomas nacidas al borde de la restricción, modelos de acción experimental que puedan ser transferidos tácticamente a distintos escenarios y compartidos por agentes diversos, receptivos a las capacidades y potencias heterogéneas que formen parte de los procesos de creación marginales (Cuello, Disalvo: 2018). En mi opinión, tanto en “El autor como productor” y “La obra de arte...”, el giro clave deslizado por Benjamin para pensar en la producción y reproducción sensible tiene que ver con pensar en la *autonomía*. Pero como vimos anteriormente en esta revisión de su ensayo, no es la autonomía del arte la que le interesa a Benjamin, su aura, su alma, su singularidad por fuera del mundo, sino que es la *noción de la autonomía como un efecto construido y disputado por modos técnicos de hacer dentro del mundo*. En mi opinión, una vez que pasamos las consideraciones autosuficientes de “un arte por el arte” al margen del mundo, queda pendiente revisar el modo en el que las imágenes pueden operar en pos de articular nuevos modos de autonomía *dentro del mundo mismo*.

Referencias bibliográficas

- ACERETE, Julio C., “Frankenstein: una figura clásica del prometeico romanticismo”, en *Frankenstein*, Buenos Aires, 1995.
- BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ed. Itaca, 2003.
- BENJAMIN, Walter: *El autor como productor*, México, Ed. Itaca, 2004.
- BIANCHINI, Federico: “El caso del escritor sentenciado por alterar un cuento de Borges”, en *The New York Times – América Latina*, 30 de noviembre del 2016. Disponible online en: <https://www.nytimes.com/es/2016/11/30/el-caso-del-escritor-sentenciado-por-alterar-un-cuento-de-borges/>
- BUCK- MORSS, Susan (1977): *Origen de la dialéctica negativa. Theodor Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011.
- COSTELLO, Diarmuid: “Aura, rostro, fotografía: releer a Benjamin hoy”, en *Walter Benjamin: Culturas de la Imagen* (comp. por Alejandra Uslenghi), Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
- CUELLO, Nicolás y DISALVO, Lucas Morgan: “Ninguna memoria recta. Sensibilidades negativas y políticas queer de archivo”, en *Ninguna Línea Recta. Contraculturas punk y políticas sexuales en Argentina (1984 - 2007)*, Buenos Aires, Tren en Movimiento, 2018.
- EILAND, Howard y JENNINGS, Michael: *Walter Benjamin. A Critical Life*, Massachusetts, Harvard University Press, 2014.
- EXPÓSITO, Marcelo: *Walter Benjamin, Productivista*, Bilbao, Consonni, 2009.
- FRIERA, Silvia: “La judicialización de la literatura”, en *Página 12*, 29 de junio de 2015. Disponible online en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-35929-2015-06-29.html>
- FOUCAULT, Michel: *Tecnologías del Yo y otros textos afines*, Buenos Aires, Paidós - Pensamientos Contemporáneos, 2008.
- FOUCAULT, Michel: *Vigilar y Castigar*.
- GARCÍA, Luis Ignacio: “Constelación austral. Walter Benjamin en Argentina”, en *Revista Herramienta*, Buenos Aires, 2010. Disponible online en: <http://www.herramienta.com.ar/articulo.php?id=1139>
- GELÓS, Natalia: “#InjusticiaPoética”, en *Revista Anfibia*, Buenos Aires, 2015. Disponible online en: <http://www.revistaanfibia.com/cronica/injusticiapoetica/>

KOEPNICK, Lutz: *Walter Benjamin and the Aesthetics of Power*, Nebraska, University of Nebraska Press, 1999.

LÖWY, Michael: "El marxismo romántico de Walter Benjamin", en revista *Bajo el Volcán*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 2010.

MAYA FRANCO, Claudia: "Adorno y la industria cultural. De la escuela de Frankfurt al Internet", Centro de Investigación en comunicaciones, (CIC) Universidad de Medellín, 2012.

OROSZ, Demian: "Pablo Katchadjian: 'Borges está sometido a una sacralización'", en *La Voz*, 2 de julio de 2015. Disponible online en: <http://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/pablo-katchadjian-borges-esta-sometido-una-sacralizacion>

SADAIC: "Piratería", en el sitio web oficial de SADAIC, 23 de junio del 2018. Disponible online en: <https://www.sadaic.org.ar/index.php?area=pirateria&subarea=mac&capitulo=pirateria&subcapitulo=pirateria&areaid=0>

SÁNCHEZ, Matilde: "Las razones de Kodama: 'No voy a permitir un plagio irreverente'", en *Clarín*, 4 de julio de 2015. Disponible online en: https://www.clarin.com/sociedad/razones-kodama-permitir-plagio-irreverente_0_SkzICj8KP7g.html

SONTAG, Susan: "Fascinante Fascismo" en *Bajo el Signo de Saturno*, Buenos Aires, Editorial DeBolsillo, 2007.

TRIGGS, Teal: *Fanzines*, Londres: Ed. Thames and Hudson, 2010.