

Primer Coloquio Ética y Estética: Literatura.Artes.Medios.Política. Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba/Unidad Ejecutora de Conicet, FFyH, UNCor, 2008.

La inconclusión o la supervivencia del arte como mercancía.

Agustin Berti.

Cita:

Agustin Berti (2008). *La inconclusión o la supervivencia del arte como mercancía. Primer Coloquio Ética y Estética: Literatura.Artes.Medios.Política. Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba/Unidad Ejecutora de Conicet, FFyH, UNCor.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/agustin.berti/76>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/patg/Xdx>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

La inconclusión o la supervivencia del arte como mercancía

La historia de la literatura ofrece una extensa lista de obras sin final, y todos atesoramos en nuestras bibliotecas una serie de obras que no concluyen y que sin embargo ocupan lugares de privilegio. Nombro algunas al azar: *Las almas muertas*, cuya segunda parte consumieron las llamas por la tardía ortodoxia religiosa de su autor Nikolai Gogol, la irónica y paradójicamente incompleta *Bouvard et Pecuchet* de Flaubert, la falsa trilogía de las novelas de Gormenghast de Mervin Peake (del cuarto tomo tenemos apenas las dos primeras páginas), los seis capítulos de *La Grande* de Juan José Saer que Piglia y Tizón no aceptaron concluir (si hemos de creer la anécdota de pasillo de editorial que cuenta este último), los “trozos argentinos” del *Canto Augural* de Carlos Argentino Daneri publicada por la Editorial Procusto... Agrego a esta serie de obras literarias el proyecto teórico de Walter Benjamin cuyo resultado es la compilación de notas conocida como *La Obra de los Pasajes*. Un rasgo común que subyace a esta enumeración es la idea totalidad, o al menos de intento de una módica totalidad, así como un plan para representarla. En cierto modo estas obras, trucas por motivos diversos, contrastan con su contracara, las obras cuyo plan sí fuera cabalmente ejecutado: la *Divina Comedia*, el *Quijote*, el *Fausto*, el *Ulyses*, *Madame Bovary*, *La dialéctica del iluminismo*...

Pero tanto las obras concluidas como las inconclusas encuentran, tras la muerte del autor, su forma definitiva en el objeto libro que permite, en última instancia percibir sus límites o la difuminación de los mismos en la especulación sobre sus destinos posibles. Y la última página marca los límites de ese modesto universo que suele oscilar entre las cien y las quinientas. En la presente ponencia plantearé algunas consideraciones iniciales sobre esta relación entre conclusión y soporte.

El contenido y la filtración

Me valgo de esta digresión inicial para plantear un problema que motiva mi proyecto doctoral: las modificaciones sobre el soporte y los cambios que esto entraña en las obras literarias. Esto me ha llevada a iniciar indagaciones paralelas: el soporte y su relación con otras artes como la fotografía, el cine y la música. Uno de los hechos recurrentes con los que me he encontrado es la transformación del arte en contenido, lo que permite su *commoditización*. Es decir, su transformación en mercancía cuantificable,

almacenable en distintos soportes y transferible. Tal proceso actualiza una práctica que acompaña al hombre desde los orígenes de la cultura impresa: la falsificación.

En un seminario dictado el pasado setiembre en esta universidad, Roger Chartier señalaba que con la aparición de los derechos de copia que introduce la imprenta aparece la idea de una identidad transferible de los textos independiente de su manifestación física que dividiría la propiedad en dos: el soporte, es decir el libro en tanto objeto (y posteriormente disco, video, etc.) sería propiedad del comprador del mismo, es decir, del hipotético lector, mientras que la propiedad inmaterial de la “obra” lo sería del autor (que a su vez cedería sus derechos de copiado a un editor). Tal concepción entró en conflicto con la idea iluminista de la libre circulación de las ideas y obligó a revisar una serie de nociones sobre la posibilidad de una propiedad sobre las mismas. Los alcances del debate persisten hasta nuestros días y se extienden hasta los retrovirales para el tratamiento del HIV o el sorgo resistente a los plaguicidas.

En cierto sentido podría pensarse en lo digital como un catalizador de dichos conflictos. Pesan sobre la tecnología digital dilemas similares a los que pesaban sobre los medios de comunicación masiva. Estos últimos difuminaron la división entre alta y baja cultura y, al hacer evidente el arte como mercancía, llevaron la discusión al plano de los apocalípticos y los integrados. Los primeros veían la tecnología como el fin del arte mientras que los segundos la veían como posibilidad democratizadora y superadora. A cuarenta años de la publicación del libro homónimo de Umberto Eco, los sistemas intelectual, literario y artístico no reniegan de su carácter de integrado (con mayores o menores reparos). Propongo un ejemplo gráfico: el amante de la música de cámara, que hace 50 años hubiera sido un apocalíptico por excelencia, si bien hoy puede persistir estoicamente en el hábito de los reducidos conciertos privados, es quien también hace posible la existencia de sellos especializados en esa música, como Naxos o ECM. Y cabe agregar que los músicos que ejecutan los conciertos a los que asiste nuestro hipotético melómano son quienes dotan de contenidos a esos sellos. En el otro extremo, la idea de independiente, que floreció como una alternativa a las industrias culturales, y que encuentra en el punk de 1977 su punto más alto (y efímero), ha sido incorporada como mera variante de género o como valor agregado del producto bajo la forma de “autenticidad” que dota al mismo de una falsa cualidad aurática.

En cierto modo la transformación del arte en mercancía a granel bajo la forma de “contenidos” ubicuos pasibles de ser bajados a dispositivos reproductores y la posibilidad de la copia ilegal (o “pirata”) ha desplazado el debate previo de alta y baja

cultura a alta y baja definición: el valor de la obra arte en términos de capital cultural se diluye en el valor de novedad. Lo deseable no es ver, leer o escuchar *bien*, lo deseable es ver, leer o escuchar *ahora*, o mejor aún, *antes*. Esto abre una dinámica impensada a las posibilidades de la inconclusión que trasciende a la locura o muerte del autor, o al hartazgo o bancarrota de los productores. Esta nueva forma no es en rigor de verdad una falsificación del original, si no una anticipación del mismo. Cuando decimos que un producto artístico de cualquier índole (entendido en este punto como puro “contenido” a ser fruido por dispositivos y soportes múltiples) se filtra, estamos diciendo que se lo sustrae de los tiempos de ritualización de la industria cultural con las que se busca dotar al objeto serial de un “aura” o de transformarlos en fetiche (y estoy hablando aquí del estreno de una película, del lanzamiento de un libro o un disco que se rige por una fecha ritual que marca su génesis, la mística de la *premiere*). Fetiche sólo es el original, nunca la copia pirata. Aunque en realidad la palabra correcta no sea original si no autorizada, es decir aquel objeto que posee un número que lo identifica como parte de la serie a diferencia de la copia ilegal que, sin identificación, evade el pago de los cánones al autor y al Estado que vela por sus derechos. El libro o disco legal, como copia autorizada, tiene una relación, cuando menos indirecta, con el autor quien nos habilita la posibilidad legal de adquirir la copia que tenemos en nuestras manos. El libro o disco pirata no.

Pero el fenómeno previo de la anticipación que filtra el contenido supone un fenómeno distinto: no es una falsificación en el caso en que se trata de una obra incompleta en la acepción más tradicional del término: el autor aún no la ha concluido. Y, en un sentido más específico, los productores o editores aún no han definido sus detalles finales.

El problema presenta facetas distintas en el cine, la música y la literatura, y sus especificidades son muchas y muy complejas. De momento sólo pretendo aproximarme a los puntos en común a partir de la *commoditización* que implica la transformación en “contenido”. Cuando una obra literaria, cinematográfica o musical se filtra, algunos detalles hacen evidente su carácter inconcluso al receptor educado en el tema. La mezcla final del audio es deficitaria o no se condice con los patrones de calidad estándares de los registros fonográficos industriales, la calidad de imagen o el montaje no son óptimos, el texto aparece como un *work in progress*. Propongo tres ejemplos ilustrativos, aunados por el criterio excluyente de ser los primeros que pude recordar: la filtración del disco *Kill Gil* de Charly García, la de la película brasileña *Tropa de elite* y

el terror editorial a que filtraran detalles importantes del último libro de la saga de Harry Potter.

Dos filtraciones y una prevención

En este punto considero pertinente aclarar mi relación personal con estos “contenidos” para poner en evidencia algunos aspectos de la naturaleza del problema. Nunca escuché *Kill Gil* ni leí ningún libro de la saga de H. K. Rowling pero sí vi una versión de *Tropa de elite* que aún no sé si es la pretendidamente definitiva. Sí leí con bastante atención entrevistas a los autores, compositores, escritores, productores y editores implicados así como diversas noticias en torno a cada caso. El interés está en avanzar a partir de algunas intuiciones respecto al lugar del arte como contenido y la importancia de las tecnologías digitales en torno al fenómeno. A lo que apuntan estos reparos es a que las cualidades artísticas del objeto en sí no son particularmente pertinentes para el problema sobre el cual estoy indagando.

El caso del disco de Charly García ofrece muchas facetas para el análisis. El momento particular de las biografías del artista, su rebeldía autodestructiva que supera los límites de lo *commoditizable* de su producción artística, su creciente paranoia, su visible decadencia, su trayectoria. En este contexto, el disco conceptual de nombre que parece broma (el “gil” en cuestión sería su ex amigo y ahora exitoso Andrés Calamaro) es en realidad un disco bastante “serio” al que su filtración dejó inconcluso. Ninguna discográfica quiere editarlo porque la versión demo, sin *masterizar*, circuló por internet (y no despertó suficiente interés o límite considerablemente el que podía existir). En un entrevista de ribetes tragicómicos que el músico concedió a *Rolling Stone*, la cronista Mariana Enríquez da cuenta de las abismales diferencias entre el demo de *Kill Gil* o, lo que es lo mismo, el único *Kill Gil* que conoceremos y que es apenas un mal García, y el que propio García le hace escuchar en su casa, la obra original concluida, acaso genial, pero inaccesible, a menos que nos sentemos a escucharlo con el autor. Y aquí la acepción más tradicional de original es pertinente.

Tropa de Elite supone la contracara del mismo fenómeno y abre a nuevas reflexiones. Para quienes no conocen el film brasileño, éste muestra la violencia urbana de Rio de Janeiro. La estetización de la violencia y la falta de condena moral sobre las acciones de sus protagonistas han llevado a algunos críticos a definirla como una película que avala la doctrina de la “mano dura” y el desprecio por los derechos humanos, otros consideran sus aspectos técnicos para representar la realidad como

“hollywoodenses”. Coincido en gran parte con dichas valoraciones, pero lo que me interesa no se refiere a la película como obra si no a su circulación como contenido. La película se filtró al mercado pirata (que abunda en los populares *camelôs*) meses antes de su estreno en el cine. Esto motivo una investigación judicial que incriminó a dos encargados de los subtítulos y a uno de los actores. A la inversa de *Kill Gil*, el éxito informal de la versión filtrada (estimado en 11 millones de espectadores), sumado a la repercusión mediática del caso policial derivado y las afirmaciones del director de que la película era diferente a lo que se había visto, confluyeron en que *Tropa de Elite*, que para ese momento ya había ganado el Oso de Oro de la Berlinale, se transformara en uno de los mayores éxitos comerciales del cine brasileño (2 millones de espectadores pagaron la entrada). Pero, ¿qué sucede en el arte cinematográfico cuando dos películas comparten el nombre pero no el montaje final, y cuando ambas circulan, homónimas, como contenidos, autorizados y piratas, en soportes diversos?

El último punto es el secreto (y el complejo aparato legal y empresarial adosado) que forma parte de cualquier lanzamiento editorial y discográfico o de cualquier estreno cinematográfico. Los millones de copias y de libras esterlinas implicadas en la última aventura de Harry Potter requirieron un riguroso organigrama que garantizó no solo la mantención del secreto sobre los aspectos decisivos de la trama lejos público lector (la dura era la supervivencia o no del aprendiz de mago a su última aventura) pero que a la vez garantizó el acceso inmediato a los libros, es decir una correcta difusión logística que garantizara una cantidad de ventas de un objeto “artístico” en función de su valor de novedad sin perder el mismo por las anticipaciones piratas.

El “aura Google” y la máquina de escribir

Si hemos de creer en las afirmaciones de Walther Benjamin en “El narrador”, el libro impreso fue el primer producto serial, lo que es lo mismo que decir, el primer producto integrado. Y si prestamos atención a Chartier, el voluminoso libro cosido de quinientas páginas en que tenemos en nuestras manos es hace tiempo un libro electrónico en cuyos complejos procesos de factura intervinieron tecnologías digitales desde su concepción textual hasta su impresión y encuadernación. En una reciente entrevista, el novelista canadiense William Gibson indicaba que, en su opinión, el principal defecto de la narrativa norteamericana del siglo XXI era el “aura Google” que todos los nuevos textos tenían. (Me permito agregar, también los más recientes del propio Gibson). Entiendo que lo que el novelista señala apunta a un modo de vincular experiencia y narración.

Resumiendo a Benjamin, su ensayo postula que antes de la aparición de la imprenta (y de la novela moderna) el narrador contaba desde su propia experiencia vital (la experiencia de una lejanía para el marino mercante, la de una pertenencia y permanencia en la tierra para el campesino, las de una lejanía y una permanencia para el artesano). La novela permite mediante la difusión de un objeto antes escaso, el libro, separar al narrador de su audiencia. Pero este no es el único cambio posible, el libro permite también interrumpir y retomar la historia de acuerdo a los tiempos individuales del lector. Subyace, por supuesto, el problema del autor. Quien escribe una novela (y quien tiene los derechos sobre la misma, volveremos luego a ello) lo hace a partir de un complejo universo simbólico en el que está inmerso y del cual extrae experiencias vitales que dan una verosimilitud mimética a su producción. La efectividad de dicha mimesis (y la posibilidad del lector de experimentarla mientras lee) será un elemento fundamental para determinar la calidad narrativa de un autor. Cuando Gibson hace referencia al “aura Google” está dando cuenta de la separación entre la materia novelada y la propia experiencia del autor en tanto autoridad sobre lo narrado que la tecnología digital permite. Por supuesto, no se trata en este punto de hacer una apología de la experiencia personal (y consiguientemente de la biografía) como determinante de la calidad literaria. Es un intento establecer una relación entre tecnología y experiencia en lo que hace a las formas de representación mediante la narración. Si el paso de lo oral a lo escrito entraña una serie de complejas mediaciones, estas son mayores en el caso del paso de una narración oral a una narración escrita. Las innovaciones técnicas que intervienen generan problemas a los que debemos atender. Un ejemplo muy estudiado es la dependencia de la trama de los folletines respecto de los condicionantes socioeconómicos de la publicación periódica. Otro ejemplo menos estudiado es la relación entre la narrativa de los escritores profesionales del siglo XX y el desarrollo tecnológico de la máquina de escribir. La frecuente asimilación de Hemingway a sus viajes es inseparable de las posibilidades que brindaba su Royal portátil. Algunos años más tarde, *El almuerzo desnudo* de William Burroughs vincula en el problema del descentramiento del autor, el exotismo y la máquina de escribir como instrumento que posibilita una forma particular narración.

El “aura Google” que señala Gibson supone la unión de enciclopedia y máquina de escribir en la computadora. La posibilidad de acceso veloz a información desconocida genera una relación con el conocimiento distinta de la trabajosa lectura de *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* de Gibbon por parte de

Borges, el arduo ascenso del Kilimanjaro por parte de Hemingway o el duro oficio de navegante en la marina mercante inglesa de Conrad explorando los meandros del Mekong o del Río Congo, por citar ejemplos de narradores experimentados.

Experiencia y conocimiento se separan de una manera aún mayor que la que genera primero el libro y luego el periódico. Entre los testimonios que persiguen Truman Capote o Rodolfo Walsh a los que chequea un moderno cronista como Santiago Roncagliolo, desciende el “aura Google” que no es otra cosa que la posibilidad de una ilusión de referencias profundas que están en la superficie. Un lector autodidacta y conocedor del *metiere* informático me sugirió una vez que la narrativa actual, a pesar de la compulsión por el back up para evitar pérdidas, parecía estar escrita en el RAM, en la memoria volátil que perdemos cuando apagamos el equipo. Dicho de otro modo, nos encontramos con narradores sin experiencia, narradores sin nada que contar, pero con una capacidad mimética aparentemente ampliada por la pura información.

Seriales televisivos y folletín.

Deseo concluir la presente ponencia con una relación entre el folletín y el nuevo fenómeno de las series televisivas. Esto me vuelve a llevar al problema de la inconclusión, ya que la extensión, el carácter episódico y posibilidad de un tiempo de visión diferido hacen que las series televisivas complejicen sus narraciones al punto de remitir a la representación de las complejidades psicológicas de la novela. Cuando menciono la “posibilidad de un tiempo de visión diferido” me refiero a que la transformación en contenido (legal o no) sustrae al serial del espacio cuasi aurático que genera la programación de un canal, es decir, el hecho de que espectador deba adaptar su vida cotidiana en función del horario en el cual puede ver la serie que está siguiendo. Ahora el serial está disponible en la grilla múltiple de la TV, pero también lo está en otros soportes, lo que permite complejizar la historia ya que si uno falla en el ritual cuasi aurático, todavía puede alquilarlo en DVD o, en última instancia, descargarlo, legal o ilegalmente. El punto es que el episodio del serial se asemeja más a la experiencia de la lectura de una novela que a la de asistir a una película en el cine. Los efectos de lo que describo no son nuevos pero se han exacerbado en el renacer de este género que ya no consideraría como “televisivo”. Los ejemplos más extendidos son *Lost*, *Los soprano* y *24*, los más felices, *The shield* y *Deadwood* (ignorados hallazgos de una mimesis de la complejidad y las miserias de las sociedades modernas). Sus rasgos comunes son la multiplicación de personajes, la abundancia de subtramas que se

retoman meses después, la notable calidad de sus libros respecto de sus predecesores inmediatos. Por su doble condición de contenidos que deben su existencia a la rentabilidad y de objetos artísticos, son obras que se prestan constantemente a la inconclusión por falta de rating o censura. Pero también pueden pensarse como hechos culturales a los que los nuevos soportes acercan a la experiencia de la lectura diferida propia de la novela y que también están apremiadas por condicionantes económicos y copias clandestinas que las obligan a seguir existiendo, como le sucedió al *Quijote* cuya segunda parte quizá debamos a sus continuaciones apócrifas, en especial la del plagario Alonso Fernández de Avellaneda.

Bibliografía

- AGAMBEN, G. (2003). *Infancia e historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Filosofía e historia. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- AUERBACH, E. (1950). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, Fondo de Cultura Económica.
- BENJAMIN, W. (1989) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”
En: *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires,
(1991). “El Narrador”. En: *Iluminaciones*. Filosofía, 323. Madrid, Taurus Humanidades. Walter
- ECO, U. (1977). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Editorial Lumen.