

El presente aquí y ahora: una lectura poético-política de la música de Hermeto Pascoal en la blockchain

Teoria e Cultura | Programa de Pós-

Graduação em Ciências Sociais - UFJF |

ISSN: 2318-101x | v. 20, n. 1, 2025 | p.18-34

Dossiê: Culturas sonoras: (re)produções,
(re)(a)presentações e registros em tempos
de digitalização

DOI:10.34019/2318-101X.2025.v20.48324

*O presente aqui e agora: uma leitura poético-política da música de
Hermeto Pascoal na blockchain*

*The present here and now: a poetic-political reading of Hermeto
Pascoal's music on the blockchain*

Carlos Mario Sánchez ¹

Resumen

En agosto de 2021, el músico y multi-instrumentista Hermeto Pascoal subastó el contenido de algunas de sus composiciones creadas durante la pandemia. Bastaba entrar en el sitio *phonogram.me* para participar en varias subastas en las que se podían adquirir no solo partituras, sino también derechos de uso de las composiciones del artista. La tecnología que intermediaba esta posibilidad era el blockchain, una herramienta caracterizada por operar descentralizada, anónima y públicamente. A partir de una experiencia etnográfica interesa explorar las implicaciones, aún poco exploradas, del registro, difusión y consumo fonográficos en el mundo de la Web 3.0; entendiéndola también como una nueva forma tecnológica de distribución y consumo del sonido, diferente de plataformas como Youtube, Instagram etc. ¿Qué puede decir este caso etnográfico sobre los nuevos arreglos político-poéticos contemporáneos? Para tratar de responder a esta pregunta primero voy a describir brevemente estas tecnologías (Web 3.0 y blockchain), posteriormente presentaré el caso de la plataforma *phonogram.me* y las obras de Hermeto Pascoal y finalmente propondré una posible lectura de las políticas y poéticas sonoras en el mundo de la Web 3.0 a partir de los conceptos de aura, reproducibilidad técnica y origen en Walter Benjamin.

Palabras clave: Web 3.0, blockchain, reproducibilidad técnica, poético, NFT.

¹ Carlos Mario Sánchez se formó en Ciencia Política en la Universidad del Rosario (Bogotá, Colombia) y actualmente cursa doctorado en antropología social en el Museo Nacional (PPGAS-UFRJ). Investiga las implicaciones políticas del surgimiento de tecnologías como blockchain, NFT (tokens no fungibles) y monedas digitales en Brasil, particularmente en Río de Janeiro. A través de esta trayectoria, se ha propuesto aportar una comprensión crítica de la metafísica para reflexionar políticamente sobre el presente.

Resumo

Em agosto de 2021, o músico e multi-instrumentista Hermeto Pascoal leiloou o conteúdo de algumas de suas composições criadas durante a pandemia. Bastava acessar o site phonogram.me para participar de diversos leilões nos quais era possível adquirir não apenas partituras, mas também direitos de uso das composições do artista. A tecnologia que mediava essa possibilidade era o blockchain, ferramenta caracterizada pelo seu funcionamento descentralizado, anônimo e público. A partir dessa experiência etnográfica, interessou-se explorar as implicações ainda pouco exploradas do registro, da disseminação e do consumo fonográfico no universo da Web 3.0, entendendo-a também como uma nova forma tecnológica de distribuição e consumo sonoro, distinta de plataformas como YouTube, Instagram e outras. O que este caso etnográfico pode nos dizer sobre novos arranjos político-poéticos contemporâneos? Para responder a essa pergunta, primeiro descreverei brevemente essas tecnologias (Web 3.0 e blockchain), depois apresentarei o caso da plataforma phonogram.me e as obras de Hermeto Pascoal e, por fim, proporei uma possível leitura da política e da poética sonora no universo da Web 3.0 com base nos conceitos de aura, reprodutibilidade técnica e origens em Walter Benjamin.

Palavras-chave: *Web 3.0, blockchain, reprodutibilidade técnica, poético, NFT.*

Abstract

In August 2021, musician and multi-instrumentalist Hermeto Pascoal auctioned off the content of some of his compositions created during the pandemic. All that was needed was to visit the website phonogram.me to participate in several auctions where one could acquire not only sheet music but also the right to use the artist's compositions. The technology that mediated this possibility was blockchain, a tool characterized by its decentralized, anonymous, and public operation. Based on an ethnographic experience, I am interested in exploring the still underexplored implications of phonographic recording, dissemination, and consumption in the world of Web 3.0, also understanding it as a new technological form of sound distribution and consumption, distinct from platforms such as YouTube, Instagram, and so on. What can this ethnographic case tell us about new contemporary political-poetic arrangements? To answer this question, I will first briefly describe these technologies (Web 3.0 and blockchain), then present the case of the phonogram.me platform and the works of Hermeto Pascoal and finally propose a possible reading of sonic politics and poetics in the world of Web 3.0 based on the concepts of aura, technical reproducibility, and origins in Walter Benjamin.

Keywords: *Web 3.0, blockchain, technical reproducibility, poetic, NFT.*

El presente aquí y ahora: una lectura poético-política de la inserción de composiciones del músico Hermeto Pascoal en el mundo blockchain.

Cuando una nueva tecnología surge generalmente escuchamos una voz que profiere “¡ahí está el futuro!”, y la tecnología toma esa imagen futurista y resolutiva. Cuando se hace referencia a la Inteligencia Artificial esa voz aparece “¡he ahí el futuro!”, cuando se escucha de física cuántica, de nuevo “¡he ahí el futuro!” ... y se elimina así la *presentidad* de la experiencia de un saber que ya existe. Porque en efecto, la física cuántica ya existía antes de ser “descubierta” en el mundo, mucho antes que científicos como Planck o Bohr la explicitaran con experimentos y teorías. Entonces se puede responder a la visión futurista “¡ahí está el pasado, el presente y el futuro!”.

Vale referirse entonces al presente de lo que para algunos interesados se trata de un mundo nuevo, el mundo del futuro, a saber: la blockchain. Como es sabido, la primera criptomoneda (Bitcoin) nació en 2008 bajo la sombra de un pseudónimo, Satoshi Nakamoto. Su anonimato, así como la criptomoneda que creó, están llenos de especulación. Pero más allá de la figura personal, interesa aquí entender las complejidades conceptuales de esta emergencia en el actual panorama capitalista. Principalmente cuando hay investigaciones como las de Swartz (2017), Golumbia (2016), Paraná (2021), Maurer (2020), O’dwyer (2024), Turner (2006) y Gikay & Stănescu (2019) que relacionan la emergencia de las criptomonedas y la blockchain con ideas políticas libertarias de extrema derecha.² Para tal motivo me valdré de: algunas anotaciones etnográficas sobre la plataforma *phonogram.me*, creada para abrir posibilidades a algunos artistas en el mundo de la blockchain y que recientemente dejó de operar, y de; algunas reflexiones expresadas por Walter Benjamin, en el primer capítulo de la obra *Origen del Drama Barroco Alemán* (Benjamin, 1984), así como del concepto de tiempo mesiánico en *Sobre el concepto de historia* (Benjamin, 1987), y de *La era del arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Benjamin, 1987). Propongo que *experiencias democratizadoras, virtualizada y de futuro* operan como conceptos que integran fenómenos e ideas (siguiendo la propuesta filosófica benjaminiana) y señalaré que para Benjamin esta también es una propuesta ontológica, una que se plantea integrar dialéctica y ontología, materialismo histórico y teología. Finalmente presentaré una serie de comentarios críticos sobre las implicaciones filosófico-prácticas de sus planteamientos.

Es preciso repasar brevemente en qué consiste el mundo de la blockchain, cómo surge. Satoshi Nakamoto crea el Bitcoin, es decir una nueva moneda que se caracteriza por operar gracias a una criptografía conocida como *blockchain*. Se puede entender esta criptografía como una técnica que es capaz de almacenar, comunicar y circular información bajo una serie de protocolos complejos (relaciones de bloques de información) que dificultan la posibilidad de ser hackeados y que nunca habían sido usado antes a nivel global.

¿Por qué entonces el nacimiento del Bitcoin toma la función de novedad? Según Mattos, Abouchéid y Araújo e Silva, (Mattos, Abouchéid, & Silva, 2020) la emergencia de las criptomonedas se da como una contestación “al sistema monetario internacional” causado por la crisis económica de 2008, específicamente contra las instituciones centralizadoras como el Banco Central, y los Bancos de los diversos gobiernos. Movimientos activistas que han sido denominados bajo el término *criptoanarquistas* o *ciberanarquistas* “consideraba la criptografía un instrumento revolucionario y fundamental para el cambio político y social” (Mattos, Abouchéid, & Silva, 2020. Traducción del autor)

² Gikay y Stănescu proponen por ejemplo el concepto de populismo tecnológico.

Lo que caracterizaría entonces a las criptomonedas, es que operan sin un órgano central que las controla, es decir funcionan sin intermediarios (*peer-to-peer*). Son los mismos usuarios, quienes con la tecnología controlan y aprueban las transacciones. Un ejemplo puede ayudar a comprender esto: Instagram es una plataforma en la que todos pueden publicar contenidos, fotos, información, entrar y salir de sus cuentas, pero sólo la empresa Instagram tiene acceso a esta información y a los metadatos para crear sus algoritmos. Y no solo esto, sólo los operadores de la red de Instagram pueden controlar la plataforma, hacer ajustes, modificar la aplicación, las posibilidades. En una red *peer-to-peer* cualquier persona que tenga un conocimiento técnico podría modificar la red, siempre y cuando esté dentro de ciertos criterios que la misma comunidad de operadores establece.³ Aquí, no existiría algo así como un dueño central que posee toda la información, los datos y el servidor, esas funciones son descentralizadas en quienes participan de la plataforma. El uso de la tecnología se enmarca en la llamada Web3, entendida como un nuevo funcionamiento de internet, en el que no solo se lee contenido (Web 1.0), se lee y o escribe (Web 2.0: Youtube, Spotify, Instagram, Facebook, entre otros) sino que también se crea valor y la posibilidad de propiedad sin terceros (Web 3.0) (Q. Yang et al. 2023). Las dos primeras se considerarían formas de internet de información y la última como forma de creación de valor en internet.

Por ejemplo, para hacer una transacción en una blockchain es necesario que toda una red de usuarios rastree la información, la certifique por medio de varias posibilidades de mecanismos (*proof of work*, *proof of stake*, *proof of time*, entre algunos) y la consolide en un *bloque* de información que al mismo tiempo permita crear otro nuevo *bloque* de información y así. Teniendo en cuenta lo anterior, en apariencia, la *blockchain* sería una tecnología que desde la Web3 trae una *experiencia* de comunalidad de usuarios que se ayuda, que es solidaria y colaborativa. Esta, entendida como un fenómeno, podría expresarse en el nivel conceptual benjaminiano como una *experiencia democratizadora*, de comunidad (esto será más claro en la explicación conceptual de Benjamin). Sin embargo, se debe ser cuidadoso con esta *experiencia* que en apariencia parece democrática y descentralizada.

El nacimiento del Bitcoin ha generado el nacimiento de cientos de criptomonedas en el mundo. Como señalé anteriormente, lo que las caracteriza es un uso específico de una técnica cibernética, el uso de la *blockchain*. Con gran sorpresa estas monedas y su técnica han repercutido en las formas de producción, venta y consumo de obras de arte. En este sentido aquello que comenzó como criptomoneda se ha transformado en una gama compleja y múltiple de posibilidades, no solo en el arte sino en el comercio internacional.⁴ En el presente trabajo propongo explorar específicamente una plataforma brasileña que se ofrece como posibilidad para la vida de artistas, y es en este elemento artístico que sugiero un diálogo con algunos conceptos sugeridos por Benjamin.

³ Es muy importante señalar que existe una variedad de blockchains diversa. Por ejemplo, Caliskan (pág 15, 2023) distingue entre tres, a saber: value-exchange blockchains (como Bitcoin pues se transfieren derechos de enviar datos), contract-exchange blockchains (como Ethereum, pues se intercambian programas para ejecutar contratos inteligentes), y las llamadas interchains (como Polkadot y Cardano, pues son blockchains que interconectan diversas blockchains). Luego del lanzamiento de Bitcoin, muchas blockchains nuevas emergieron en la escena, con objetivos, funciones y actores muy diversos. Es por lo anterior que Caliskan sugiere comprender a la blockchain desde una taxonomía basada en actores. Siguiendo esto, propone cuatro tipologías, a saber: *Open-accounting blockchains*, como aquellas que permiten minerar a todos los actores, desde que este tenga la capacidad computacional para hacerlo; por otro lado las *closed-accounting blockchains* seleccionan quién puede hacer este trabajo de contabilidad y hasta qué grado de profundidad; public blockchains como aquellas que permiten transferir datos privados (como modo de representar valor); private blockchains, son aquellas en las que se requieren permisos o aceptación para poder transaccionar (Caliskan, 2023, pág. 16).

⁴ Ya existen casos de importación y exportación de productos que usan tecnología blockchain para rastrear información, ver: García, P. M., Rozemberg, R., Barafani, M., Suominen, K., Cram Martos, V., Corcuera-Santamaría, S., Moreno, M., Cornejo, R., Carballo, I. E., Radl, A., Cano, L., Fan, Z., & Lin, J. (2020). *Revista Integración & Comercio: Año 24: No. 46: Diciembre 2020: Blockchain y comercio internacional: Nuevas tecnologías para una mayor y mejor inserción internacional de América Latina*. <https://doi.org/10.18235/0002799>.

En una publicación titulada “O futuro da arte”, de la *Revista Galileu*, (Marzochi, 2021) se explica brevemente en qué consiste este nuevo mercado de la *blockchain*, cómo ha venido emergiendo en Brasil y sus principales características. Ya el concepto de *futuro* comienza a aparecer, a expresarse. Para entender este nuevo mercado es necesario entender qué es un NFT (tokens no fungibles). Los NFT vendrían siendo todo aquello que tiene un valor único y que además no es sustituible. En el mercado de venta de NFT se puede vender una selfi, un porcentaje de una composición musical, una casa en el metaverso, productos de arte en una galería virtual, músicas, personajes de videojuegos, twitters (el director ejecutivo de Twitter vendió su primer tuit publicado en alrededor de 2,9 millones de dólares.⁵), datos, entre otras cosas. El NFT se vuelve un “registro único de información que se encuentra en una blockchain” (Pesserl, 2021. Traducción del autor) es decir que el NFT, más que el objeto propiamente **es un contrato que certifica que ese elemento es único e irrepetible**. La compra y venta de estos NFT se da a través de criptomonedas que usan la tecnología *blockchain*, y además cada NFT está registrado en una *blockchain*. Cualquier elemento a la venta puede ser un NFT siempre y cuando se certifique en un contrato o registro. El contrato se encuentra guardado en la *blockchain*, el sistema de información inquebrantable. *Blockchain*, vale la pena ser repetitivo, es la tecnología que sustenta el engranaje, digamos la tecnología del *futuro* que opera en el presente. Como será claro posteriormente, es esta tecnología la que sustenta una aparente *experiencia democratizadora, virtualizadora y del futuro* de la blockchain.

En el mercado artístico, la venta de obras en modalidad NFT se tornó aún más llamativa cuando en el año 2021 el artista Beeple subastó su obra “Everydays: the first 5000 days”, una colección que contenía cinco mil días de obras de arte certificadas por un NFT, su valor: 69 millones de dólares (Pesserl, 2021). En Brasil, artistas como Alexandre Rangel (con la obra Tezos Dynamic Portrait), Marlus Araujo, trabajan artísticamente hace algún tiempo con NFT. También se han creado plataformas o *marketplaces* del denominado *criptoarte*: como *Phonogram.me*, que se enfoca en la venta de piezas y artículos musicales-fonográficos, y en la que por ejemplo Hermeto Pascoal vendía algunas de sus obras. En este Marketplace también se comercializaron obras de Mamonas Assassinas, agrupación que hacia los años noventa tuvo éxito en Brasil.⁶ Plataformas como esta, más que vender, en realidad subastan cada obra artística. El mundo del *futuro* no está por venir, está ya aquí, siendo en su materialidad cibernética, haciendo de las suyas.

Phonogram.me: el caso

Vale la pena detenerse en una serie de actores, a saber: Lucas Mayer (cofundador de la plataforma *phonogram.me*, y Jefté Salles, músico y compositor). En una entrevista publicada en Youtube se encuentran algunos elementos importantes.⁷ A modo explicativo Mayer señala una de las posibilidades del mercado NFT en la música. Por ejemplo, en una grabación de una música, esta es tocada por diferentes instrumentos y por ende personas: está quien toca el bajo, la batería, la trompeta y así. La canción finalizada puede tener una serie de derechos de autor, pero y aquí viene la propuesta, cada instrumentista puede al mismo tiempo vender por separado aquella ejecución instrumental: el bajista puede vender su grabación de bajo, puede adquirir derechos de propiedad sobre la venta de esa parte de la canción. Lo mismo podría hacer el baterista, el guitarrista y demás, conclusión: todo puede ser vendido. Las

⁵ Ver, Shimabukuro, 2021.

⁶ Letras de canciones escritas por Dinho, el primer disco de la agrupación y algunos otros elementos.

⁷ Ver: Lucas Mayer e Jefté Salles, NFT E MÚSICA - PHONOGRAM.ME, Fernando Quevedo. 26 de mayo de 2021 (56 min). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=YwmmRMwrhZI&ab_channel=FernandoQuevedo. Acceso en: julio 22 de 2025.

músicas son fraccionadas, y cada músico posee una serie de derechos de uso, algo nunca visto.

Jefté, músico brasileño, ve esto como una oportunidad en la que los artistas puedan llegar a tener un nivel mayor de independencia. Comenta que es común hablar entre músicos sobre el poco dinero que reciben por sus trabajos. Dice así

Este movimiento NFT también tiene un aire de anarquismo, estamos viendo un movimiento como la Ilustración, el surrealismo... y es nuestro momento ahora, de entender esto como artistas, cuál es nuestro papel en este nuevo escenario que está sucediendo y apropiarnos y decir, espera, voy a sostener algo que antes no estaba en mi mano, voy a ser dueño de mi propio negocio (Fernando Quevedo, 2021, 28: 30. Traducción del autor).

Artistas como Jefté y Mayer hacen más evidente esa *experiencia democratizadora* y además expresan que esta última está puesta en términos temporales: en el *futuro*. Cuando Jefté se refiere al *criptoarte* como un nuevo movimiento artístico lo hace refiriéndose al futuro. Después Lucas Mayer lo complementa: “Tenemos que involucrarnos en esto, porque no hay vuelta atrás, porque es la **democratización del arte...** de todo.” (Fernando Quevedo, 2021, 30:00. Traducción y resaltado del autor). Y continua:

Estamos saltando de un mundo que es táctil, del CD, al streaming, pero ahora estamos saltando del streaming, que sigue, pero llegamos con algo más, no es que estemos extinguiendo el streaming, tenemos algo más, otro producto que no existía. Traducción del autor. (Fernando Quevedo, 2021, 39:00. Traducción del autor.)

Mi acercamiento a esta plataforma se dio también como participante. Al ver que algunas obras de Hermeto Pascoal estaban siendo subastadas decidí participar. Durante la pandemia el músico y compositor se dedicó a escribir una canción por día, formando así una especie de diario musical de cientos de músicas. Pascoal tiene un estilo particular de escribir música, pues estas son partituras que al mismo tiempo son dibujos, pueden ser coloridas, no se trata apenas de notas musicales anotadas en un papel. En esta plataforma se ofrecían dos posibilidades, tanto comprar el libro completo de partituras como comprar apenas una. Pero de nuevo vale aclarar, lo que se vendía no era propiamente la canción o la partitura, sino su posible uso dentro de unos marcos contractuales, que explicaré a seguir. Quien compraba no obtenía las partituras originales, sino una versión en IPFS (Interplanetary File System), y al mismo tiempo un certificado de esta propiedad en una blockchain. La plataforma sugería un valor inicial mínimo por música y durante un periodo determinado de tiempo, los usuarios podrían hacer ofertas aumentando el valor. Decidí participar y luego de unos días la plataforma confirmó que al no haber más ofertas yo había ganado la subasta. Pero ¿qué era propiamente lo que había obtenido? En la descripción de la plataforma, Hermeto Pascoal exige dos condiciones para el uso de sus NFT, a saber:

1. Hermeto Pascoal autoriza al comprador de la partitura a grabar interpretaciones de la música, incluso con fines comerciales, en su propio disco, sin coste adicional, siempre con el debido crédito al autor.
2. Hermeto Pascoal no autoriza la utilización de las canciones de este libro (a) en obras audiovisuales; (b) en obras de carácter publicitario, en cualquier medio; y (c) cualquier uso comercial por parte de terceros, salvo

la explotación comercial por su parte en su propio disco.⁸ Traducción del autor. (Archivo etnográfico, la página oficial en la que se encontraba esta descripción no existe más)

Como se puede observar, lo que adquirí en aquel momento no fueron los derechos de propiedad exclusivos de la música; inclusive los usos que podría hacer de la música son restringidos, pues apenas podría usarla comercialmente sólo si se está dentro de un uso musical mío, propio. Tampoco adquirí una partitura física: en últimas se trata de la posibilidad de usar una música en una serie de escenarios específicos, y esto es soportado por la tecnología blockchain. No existe aquí un soporte legal, de alguna institución como el *Escritório Central de Arrecadação e Distribuição* (ECAD) o la *Biblioteca Nacional* de Brasil, mucho menos el *Conselho Nacional de Direitos Autorais* (CNDIA).

Luego de algunos meses escribí a la plataforma pues la partitura correspondiente no había sido enviada. La respuesta que obtuve fue

Estamos tratando de resolver el problema. Pero el servicio IPFS utilizado para cargar archivos está experimentando mucho tráfico en estos momentos. (...) el IPFS utilizado por el NFT de Hermeto está hipercargado y estamos tratando de ajustar esto, para que el NFT no pierda valor en el futuro (...) hablamos con el equipo de Hermeto y creen que es mejor recomprarle el NFT y quemarlo después para evitar errores futuros (...) puedes recomprarle un NFT después de este proceso, pero en cualquier caso el archivo que era un PDF de alta calidad de la partitura ya no estará en los nuevos NFT, creo. ¿Preferiría conservar el NFT y pedirle a él que envíe el archivo, en este caso fuera de la Blockchain? (...) El NFT es el artículo que compraste. Dentro había un enlace a un IPFS, que es como un “Dropbox” en la blockchain. Donde había un pdf con la partitura en alta calidad para la ejecución de la obra. IPFS (que es un servicio externo utilizado en el NFT de Hermeto) está teniendo problemas de conexión. Entonces la solución sería que se lo volviera a comprar para que ese NFT fuera inútil. O enviarle el archivo por correo electrónico o dropbox. Pero el NFT siempre estará sin IPFS. Le pedí al equipo de Hermeto que retenga la compra mientras espero su respuesta. El NFT de Hermeto es en realidad un acuerdo de licencia de derechos de autor para una de sus obras. Por lo tanto, con este NFT en su poder, usted tiene derecho a grabar y cobrar los derechos conexos de un fonograma que grabe de la partitura en cuestión. Traducción del autor

El problema habría sido técnico pues el IPFS, que es una serie de protocolos abiertos para transferir datos en la web, basado en un trabajo *peer to peer* (de nuevo la Web3), es decir de descentralización, falló. Esta falla permite distinguir varios elementos, a saber: el NFT no es propiamente la música, y sí el derecho que tendría a usarla en una serie limitada de escenarios soportados por la tecnología; IPFS es un protocolo que, así como “Dropbox” permite almacenar fotos, videos, todo tipo de información; es decir que existe la posibilidad de tener un NFT sin usar protocolos IPFS pues como sugerían los asesores de *phonogram*, el PDF de la partitura podría haber sido enviado, sin embargo, este no estaría asociado al contrato NFT. Lo importante no estaría tanto en el IPFS sino en que la partitura esté asociada al contrato, para que haya así una relación entre aquello que dice el acuerdo y a la música específica a la que se refiere: aparece una forma de *virtualización* de una obra artística.

⁸ Esta cita fue extraída cuando la página web de la plataforma todavía estaba en funcionamiento. Sin embargo, como mencionaré más adelante esta página web dejó de operar. Al entrar en su página aparece una información “No somos fungibles, entonces no se preocupe, no estamos desapareciendo, solo convirtiéndonos en algo más raro” (*We're non-fungible, so don't worry—we're not vanishing, just becoming a bit more rare*). Ver: <https://phonogram.me/>.

Sobre esto, Lucas Mayer cuenta la experiencia de su padre, pintor y artista quien vendió una versión NFT de uno de sus cuadros en el Marketplace de arte llamado *Foundation*. El cuadro que su padre vendió estaba hace años expuesto en una galería en São Paulo, y sorpresivamente la obra fue vendida en las primeras horas de ser expuesta en el Marketplace. Lucas reflexiona, dice que si hay un número de personas que pueden transitar por las calles de São Paulo para ver las obras artísticas de las galerías, en los Marketplace ese número se multiplica increíblemente. Cualquier persona del mundo puede acceder a esa obra.

El mismo Mayer explica: la persona que anónimamente compró la obra de arte de su padre posee una colección abierta al público, dice “Es como si tuvieras la pared de tu casa, siempre acompañándote en estos metaversos en los que entras” (Fernando Quevedo, 2021, 42:00. Traducción del autor). Todos pueden ver las obras que tienen los coleccionadores, estos últimos exhiben sus colecciones virtualmente, “musealizan” las obras compradas, las muestran como si fueran galerías que ahora están frente al computador. Es decir, hay otra *experiencia* digamos ya no democrática pero sí virtual: el padre de Mayer se sorprende al saber que el cuadro que vendió sigue siendo suyo y además sigue estando materialmente en la galería en que se encontraba. Es decir que aquello que vendió no fue propiamente su obra material, pero sí su reproducción virtual de la obra: en esto radica la *experiencia virtualizada* de las obras de arte en la blockchain. Lo mismo sucede con la partitura que fallidamente intenté adquirir, pues mientras este problema técnico de los IPFS aparece, la partitura física persiste en el cuaderno de composiciones de Hermeto Pascoal, siendo tal vez tocada por algún músico, siendo escuchada, palpada y vista: inclusive la partitura ya es propiamente una *virtualización* de la música que Pascoal compuso, pues el papel es apenas otro soporte de un obrar artístico que no se puede tocar como se toca una escultura. La música no depende de la partitura, mucho menos de su versión digital en PDF, la blockchain *virtualiza* la experiencia musical de otra manera, así como lo hacen plataformas como Spotify, Youtube, entre otras.

Lo poético y la cosa

En una entrevista hecha al filósofo y compositor Antonio Jardim, se comenta la cuestión de la obra de arte y su instauración espaciotemporal. Cuando se escucha una obra musical, sea del tipo que sea, se instaure un momento, o mejor, un tiempo que no es el tiempo cronológico, se da una especie de suspensión de lo cronológico. Y en este punto el profesor señala la necesidad de pensar la obra de arte como instauración de verdad (*aletheia*). La ruptura de lo cronológico y la instauración de verdad se dan por un movimiento, de una emergencia de “una modalidad de lo real” (Jardim, 2010. Traducción del autor), propio de la obra. Sin ese movimiento de la obra, esa modalidad de lo real no sería posible: la obra que, en su presencia da emergencia a esa instauración de verdad como una modalidad de lo real posible, es una obra realizada.

Según Jardim, en ese camino de la realización de la obra se da un malentendido: sustituir la cosa por el soporte de la cosa (el ente por el Ser, para ponerlo en términos filosóficos que serán tratados más en los próximos párrafos a partir de Benjamin). Sobre lo anterior Jardim comenta:

Por ejemplo, tú no compras música. No puedes comprar música. Compras un disco, antes el disco, ahora compras el CD o compras la partitura.⁹ Y cada vez que compras partituras o créditos online, tienes la sensación de que te has llevado música a casa. Cosificas tu relación, que no se basa meramente en cosas. De hecho, es una cosa en otro sentido,

⁹ O NFT de una partitura de Hermeto Pascoal.

pero no es algo cosificante, objetivante, únicamente óptico. Tomas un soporte y lo llevas a casa, y es un soporte de lo poético, que en realidad no es poético, porque no puede serlo en sí mismo, pero tienes ese sentimiento. Tienes la sensación de que es tuyo, de que eres dueño de ello. (Jardim, 2010. Traducción del autor)

Jardim invita entonces a pensar esa sustitución: ¿cómo podría darse esta sustitución entre lo poético de la música hecha por Pascoal y el NFT comercializado en la blockchain? Ese soporte se da de varios modos: por un lado, como el NFT de la partitura digital es un contrato en la blockchain, podría suponerse que su soporte es esta tecnología. Al mismo tiempo esta tecnología esta soportada materialmente por computadores, cables y demás. Igualmente, este contrato NFT está soportado por una red descentralizada de usuarios. Existen varias formas ópticas en que la partitura se soporta, pero se debe estar atento para, como dice el profesor Jardim, no confundir entre los soportes de la música y su forma poética en que se da, como obra de arte.

Como señala Jardim, lo poético, por ejemplo, de la música, toma la imagen de la cosa, de su pose, sea como contrato en la blockchain, sea como CD, sea como partitura: se confunde entonces lo poético con la cosa. En la blockchain esto se hace muy evidente cuando se celebra un contrato que certifica que una música, un museo o una imagen en jpg son únicas y poseen un “dueño”. Jardim sitúa esa separación entre el soporte y la obra de arte en el capitalismo. Según Marx, en el capitalismo todo se volvió mercancía, todo es convertido en valor de intercambio, pero se pregunta Jardim, ¿qué pasa con la obra de arte? Si el valor de las mercancías se mide por el tiempo de trabajo, y en esta medida el tiempo se convierte en medida de valor ¿qué pasa con la obra de arte? No se puede calcular el tiempo necesario para escribir un libro como la Divina Comedia, o para escribir un poema, o para pintar un cuadro:

Pero entonces, ¿qué es lo que el capitalismo articula de manera tan brillante? Ya no calcula el valor del tiempo que le llevó a Rilke producir las Elegías de Duino, calcula el valor del tiempo que le llevó producir el libro. De hecho, se hace una inversión, en la que el valor es el valor del libro, del objeto, pero no el valor de lo que hay dentro del libro, porque este valor es inestimable, por muy malo que sea. (Jardim, 2010. Traducción del autor.)

En el capitalismo esa sustitución de lo poético por el soporte de la cosa trae su singularidad. Y sucede lo mismo con el NFT de Hermeto Pascoal, pues inclusive la partitura en papel es otra forma de soporte, otra manera de sustituir lo poético por aquello que lo soporta. La diferencia está que en la blockchain el soporte no es un papel sino un código encriptado que certifica la propiedad y que al mismo tiempo sugiere una aparente de pose de algo.

Aquí es necesario pensar más allá de una “cultura maciza” como señala Jardim. Porque si algo caracteriza a la blockchain como tecnología es su aparente inmaterialidad. Aquí el soporte de la obra no se da por un material de papel, un cuadro, una partitura, un cd, se da por una codificación criptográfica que certifica la propiedad de la obra (y claro de materialidad en la medida en que hay computadores, cables, infraestructuras macizas que soportan). Es evidente que la música no es este código, justamente tiene la apariencia del código, pero la música está dada más allá. Por eso esa sustitución de la obra de arte se da en términos de realización y realidad, como señala Jardim:

La realización no es la realización del libro, sino la realización de la obra. El libro apoya el trabajo. Lo importante es el trabajo, no el libro. Alguien te vende un libro, pero tú en realidad quieres la obra. Si la obra llega en

algún momento en otro formato, que no sea un libro, tendrás la obra.
(Jardim, 2010. Traducción del autor.)

De nuevo, el NFT de Hermeto se da en tanto otra forma de actualizar esa sustitución: el soporte ahora es una codificación criptográfica y también su materialidad, y la obra, en su poética sigue siendo la obra.

Teniendo como referente las experiencias: *democratizadora, virtualizada y de futuro* sugiero ponerlas en diálogo con algunos conceptos propuestos por Benjamin. En el primer capítulo de *Origen del Drama Barroco Alemán* (1984), el autor expone una aproximación metodológica y epistemológica que implica una filosofía de las ideas, conceptos, fenómenos y el lenguaje. Propongo, que en esta propuesta benjaminiana se pueden extraer elementos metodológicos y epistemológicos para entender las implicaciones de la emergencia de la blockchain en la actualidad. Es necesario entonces dialogar con el Benjamin del pasado, del presente y del futuro, aquel que habla del tiempo mesiánico. Pero no para aplicar esquemáticamente su propuesta en un fenómeno actual, sino más bien para reactualizarlo y reinterpretarlo críticamente. En este orden de ideas, expondré la lectura filosófica de Benjamin; luego propondré que las *experiencias democratizadoras, virtualizada y de futuro* operan como un *concepto* que integra fenómenos e ideas; finalmente señalaré que la propuesta de Benjamin también es una propuesta ontológica, una que se propone integrar dialéctica y ontología, materialismo histórico y teología. Aquí presentaré una serie de comentarios críticos sobre las implicaciones filosófico-prácticas de sus planteamientos.

Ya al inicio del capítulo *Questões introdutórias de crítica do conhecimento*, Benjamin habla de la representación como método. Dice que el camino de la filosofía, el verdadero camino estaría dado por la representación de la verdad. ¿Cómo llegar a la verdad? Por la más “exacta inmersión en los pormenores del contenido material” (1984, pág. 51). Para entrar en el contenido material es necesario entender algunos conceptos heredados de la filosofía platónica: Ser, idea, verdad y saber. La verdad de las ideas dice Benjamin, se esquiva a cualquier proyección en el saber, porque el saber se posee, es su característica, en cambio la verdad de las ideas no es asible. Las ideas, siguiendo la doctrina platónica, serían preexistentes e incuestionables, corresponden al Ser (aquí el terreno epistemológico comienza a conjugarse con el ontológico), en cambio el saber puede ser cuestionado, es “inherente a la estructura de la consciencia” (1984, pág. 52).

El problema filosófico que se plantea aquí es el alejamiento entre el saber y la verdad de las ideas. Es decir, hay un terreno ininteligible, un descompaso entre verdad y saber. Leibniz, con las mónadas, Platón con las ideas, Hegel con la dialéctica, serían para Benjamin herederos de una tradición filosófica que “preservan su sentido, y lo desdoblan plenamente, cuando se enraízan en el mundo de las ideas, en vez de hacerlo en el mundo empírico” (1984, pág. 54 Traducción del autor). A este respecto, el autor intenta un camino entre el mundo de las ideas y el mundo empírico, es decir que el filósofo tendría que hacer las veces de investigador (ideas, unidad) y de artista al mismo tiempo (fenómenos, empírico, singularidad). Y es a partir de los *conceptos* que Benjamin sugiere tejer un puente, “gracias a su papel mediador, los conceptos permiten a los fenómenos participar del Ser de las ideas” (1984, pág. 56. Traducción del autor.) Desde los conceptos, Benjamin formula una ruptura con aquella tradición filosófica fundamentada en el mundo de las ideas, digamos más deductiva que inductiva. Pero tampoco propone un camino contrario, inductivo (incluso el autor va a hacer una crítica al realismo y a su carácter inductivo),¹⁰ sino más bien dialéctico: no se trata de

¹⁰ Benjamin confirma “Mientras que la inducción degrada las ideas en conceptos, en la medida en que se abstiene de ordenarlas y jerarquizarlas, la deducción logra el mismo resultado, en la medida en que las proyecta en un continuo pseudológico.” (página 65. Traducción del autor).

partir de lo empírico para llegar al mundo de las ideas, se trata de que no hay ideas sin los fenómenos y no hay fenómenos sin las ideas, no hay uno que anteceda al otro. Las ideas, dice Benjamin “no se representan en sí mismas, sino únicamente a través de un ordenamiento de elementos materiales del concepto” (1984, pág. 56. Traducción del autor).

En este punto la palabra y el lenguaje toman un papel fundamental en la apuesta de Benjamin. La estructura de la verdad, referida anteriormente, no puede ser entendida intencionalmente: “La verdad no es una intención, que encuentra su determinación a través de la empiria, y sí la fuerza que determina la esencia de esa empiria” (1984, pág. 58 Traducción del autor.). Esta fuerza es el Nombre, el acto de nombrar. La verdad es entendida así, no como intención sino como lenguaje, como un acto de nombrar adánico: es decir como aquel que no tiene que lidiar con la dimensión significativa de las palabras porque no habría consciencia del nombramiento (1984, pág. 59). Pensar en ideas, en esencia, es pensar en una realidad lingüística, finita, discontinua y múltiple, que al mismo está siendo equilibrada por la verdad. A diferencia de Platón, para quien las ideas están en el lugar de la intuición y además son inalcanzables, Benjamin fundamenta las ideas en el lenguaje, pero es preciso ser claro en que ese lenguaje al que se refiere no es de la gramática o el de la palabra escrita. Es a partir de la recuperación del lenguaje adánico, aquel de nombrar, que se tiene entendimiento de las ideas (1984, pág. 16). Esta sería la expresión de una verdadera interpretación objetiva de los fenómenos.

Pero ¿de dónde vienen esas ideas? Del origen, responde Benjamin. El origen entendido no como una génesis, un “venir-a-ser” de algo que no era, sino como algo que emerge del “venir-a-ser”. Siguiendo a Rouanet, es posible entablar una primera relación entre esta propuesta epistemológica y metodológica, y la expuesta en *Sobre el concepto de historia* (Benjamin, 1987). Para salvarse del flujo de la historia continua el historiador dialéctico debe entender al objeto como un objeto-mónada, un:

fragmento de historia, ahora atemporal, que la mirada medusa del historiador mineraliza, transformándolo en naturaleza, y que como tal da acceso a la prehistoria del objeto, y a su poshistoria. Desde la perspectiva de la historia discontinua, la única verdaderamente dialéctica, no se puede hablar pues de génesis, que presupone devenir y encadenamiento causal, sino de origen, que presupone un **salto en el Ser**, más allá de todo proceso. (1984, pag.19 Traducción del autor).

La verdadera historia dialéctica tiene pues implicaciones ontológicas, si se entiende que la ontología es aquella que se pregunta por el Ser. Vale la pena proponer que hay una propuesta dialéctica que dialoga con la pregunta por el Ser. Tal vez, en este enunciado se encuentren caminos para actualizar críticamente los planteamientos de Benjamin. La pregunta benjaminiana es una pregunta por el Ser en el sentido en que las ideas no son génesis, son un “salto (*Sprung*) en dirección a lo nuevo. En ese salto, el objeto originado se libera del venir-a-ser” (1984, pág. 18. Traducción del autor). Trayendo al caso la partitura de Hermeto Pascoal, se podría considerar, junto a Benjamin, la necesidad de pensar la blockchain (su emergencia específicamente en el mercado fonográfico) no como algo nuevo, una nueva tecnología que no era, sino como la materialidad de una idea que está inscrita en la historia dialéctica; no como la expresión de un comienzo genuino y único, sino como las implicaciones abiertas que quedan en la emergencia de una práctica artística que posee un nuevo soporte. Además, Benjamin invita a pensar la blockchain y los NFT, no a través de algo anterior que lo causó sino como abertura que quedó de ese “venir-a-ser”.

Por un lado, señale que la *experiencia* de la blockchain en la plataforma *phonogram* se da en varios sentidos: la *experiencia democratizadora* porque personas que están geográficamente

distantes descentralizan operaciones que anteriormente estaban centralizadas por empresas o Estados Nacionales; en ese sentido la tecnología *blockchain* se fundamenta en una comunidad tecnológica y utópica que en apariencia parece democrática; así mismo la *experiencia virtualizada* sitúa un carácter de alteridad en el sentido en que la obra material no es la misma que la obra virtual y las dos obras se pueden comercializar y vender como si fueran dos obras diferentes: inclusive una obra de arte que no está digitalizada lidia todavía con la virtualidad, pues algo la soporta, la materialidad de un lienzo, la dureza de una piedra, la partitura de una música o las hojas de un libro. Por otro lado, el *futuro* entendido en varios sentidos; como un movimiento artístico que está en nacimiento y que posteriormente vendrá a consolidarse; y además como un nuevo mundo tecnológico abierto, inexplorado que “viene a ser”. Ahora es necesario hilar el mundo de las ideas, traerlo más acá para entender sus implicaciones políticas.

Sigamos la idea de origen benjaminiana. Sería un equívoco considerar la blockchain como una génesis, como un “venir-a-ser”. Más que como génesis de algo nuevo, es posible pensar a partir de las implicaciones de su llegada. Y las implicaciones de la idea de *origen*, en la blockchain, estarían dadas justamente por los conceptos de *experiencias* (democratizadora y virtualizadora), *futuro*. Asumir una historia continua, como el autor expresa en *Sobre el concepto de historia*, sería asumir una historia del progreso resolutive, una historia apenas perene. En cambio, una historia dialéctica asume que cada instante está abierto: “origen es el fin” (Benjamin, 1987. Traducción del autor), es el epígrafe que Benjamin expone en la XIV tesis. El tiempo-de-ahora, el “salto sobre el cielo libre de la historia” (Löwy, 2005. Traducción del autor), el tiempo mesiánico son rupturas de un tiempo causal e incesante, son formas de “explotar el continuo de la historia” (Löwy, pág. 139. Traducción del autor). Y el

El materialismo histórico se aproxima a un objeto histórico sólo y exclusivamente cuando éste se le presenta como una mónada. En esta estructura reconoce el signo de una inmovilización mesiánica del acontecimiento, es decir, de una oportunidad revolucionaria en la lucha a favor del pasado oprimido. (Löwy, pág. 147. Traducción del autor).

Así como en *Origen del drama barroco alemán*, en *Sobre el concepto de historia* Benjamin vuelve a referirse a las mónadas. Se puede entender a la blockchain como una mónada, como un objeto que contiene en sí la totalidad histórica, y con ello sus chances revolucionarias. Como tiempo-de-ahora, como mónada, como tiempo mesiánico, un momento histórico, un instante expresa toda la historia de la humanidad, es decir la historia de las opresiones. No se puede pensar en idea, concepto, fenómeno, saber, verdad, si no se expresa su relación con la opresión en la historia. Podría proponerse entonces que el Ser de las ideas de Benjamin, su relación con los conceptos y los fenómenos trae en su origen y en su instante histórico-mesiánico la actualización de las formas de opresión. No se puede ni se debe pensar al Ser sin entender este movimiento, porque si el interés no está en el “venir-a-ser” sino más bien en sus implicaciones, estas últimas están dadas por un instante que refleja la totalidad histórica, que se repite, que es dialéctica y teológica, es decir en una mónada que refleja las formas de opresión.

Para entender las posibles formas de opresión en la blockchain es posible recurrir a uno de los ensayos más citados de Benjamin, a saber: *La obra del arte en la era de su reproductibilidad técnica* (Benjamin, 1987). Podría insinuarse que las *experiencias virtualizadas y democratizadoras*, así como del *futuro*, recrean las condiciones de opresión. Pero con esto no se estaría diciendo nada nuevo, que existen unos opresores y otros oprimidos, y que esa estructura, como dice Benjamin se repite históricamente, a cada instante como una mónada, romper ese ciclo es la salida de la historia continua. Ya al inicio del ensayo Benjamin sugiere

que su propósito en este texto es brindar una serie de conceptos que no podrían ser apropiados por el fascismo y que pueden ser usados para “la formulación de exigencias revolucionarias en la política artística” (Benjamin, 1987, p. 166. Traducción del autor). Existen trabajos en Brasil, como los de Vladimir Safatle quien se preocupa por entender el fascismo en el campo de la cultura. Safatle concibe el fascismo como un proyecto estético en el siguiente sentido: un modo de construcción de la sensibilidad que define los límites de lo visible y lo perceptible al interior del orden social (Safatle, 2024). Estético no es un concepto que refiere a aquello que es bello o no de acuerdo con una serie de reglas y/o normas de lo bello, es aquí situado como un modo de producción de lo sensible y lo inteligible.

Retomando, en Benjamin está sugerida una comprensión materialista de la historia en la que dialécticamente la supraestructura, su variación, se modifica en una temporalidad diferente a la de la base económica: por eso el filósofo reflexiona sobre las tendencias evolutivas del arte en las condiciones productivas de la época, esas tendencias se pueden ver tanto en la superestructura como en la base económica.

En este sentido autenticidad es un concepto fundamental para Benjamin. Una obra auténtica es la que tiene un aquí y ahora propios: ni la más perfecta de las reproducciones podría recrear ese aquí y ahora de la obra original. Esta obra es única e irrepetible. Toda reproducción sea manual o técnica siempre será carente del aquí y ahora de su original: por ejemplo, la composición de Hermeto Pascoal que se ofrece en la plataforma tiene un aquí y ahora propios, escucharla en Youtube, Spotify o tener una partitura en PDF, no son más que otras formas de reproducción. La autenticidad, según Benjamin sería la esencia de todo lo que fue transmitido por la tradición, desde su origen, su tradición material, hasta su presencia histórica (Benjamin, 1987, pág. 168). El problema de la reproductibilidad técnica es el atrofiamiento del aura: la aparición única de una cosa distante, por más cerca que esta esté (Benjamin, 1987, pág. 170). La existencia única estaría siendo reemplazada por la existencia serial, lo reproducible está sustituyendo lo irreproducible.

El declive del aura, continua Benjamin, deriva de dos circunstancias, a saber: hacer que los entes estén más cerca (acercamiento) y la superación del carácter único de todos los hechos (a través de la reproductibilidad). Acercar y aproximar los entes tiene que ver con la pose de estos. Se puede ahora acercar al terreno de los NFT. Para Benjamin el aura estaba desgastándose ya que se está acercando en demasía a los entes: acercar aquí es poseer, como si fuera posible adueñarse de una música, de una pintura o inclusive de una mesa. Cuando se valorizan a los NFT por ser capaces de certificar la pose y el control, ya sea de un activo digital o no, se está sustituyendo lo insustituible. Es decir, no porque un contrato digital diga explícitamente que se es dueño de un NFT quiere decir que una música pueda poseerse, tener dueño. La partitura de Hermeto es claro un NFT, y está en la cartera digital de alguno de sus creadores, pero, así como un CD es apenas un soporte de la música, un NFT es apenas un soporte del acontecer musical de una pieza sonora. Para Benjamin aquí se da una sustitución peligrosa: el certificado de propiedad de un ente como una mesa (esa que usamos todos los días para escribir y que compramos, de la que tenemos una factura que garantiza que es nuestra) o de un NFT (ese que parece tan lejano y abstracto por su complejidad tecnológica) no garantiza su pose: en últimas un ente no se torna irrepetible porque haya un contrato que diga que algo es único, lo irrepetible esta dado por, según Benjamin, un aquí y ahora que trae consigo materialmente una tradición.

El segundo elemento que Benjamin refiere es el de la superación del carácter único de todos los hechos y aquí se encuentra una paradoja fundamental. Si el propósito de Benjamin era crear una serie de conceptos que no podrían ser apropiados por el fascismo, como indica al principio del ensayo, la reproducción técnica dio una vuelta sobre sí misma: los NFT son un contrato que intenta presentar algo como único e irrepetible, la pose de un

ente totalmente singular e irrepetible. ¿Sería esto un retorno del aura? Si un NFT es un contrato digital que en apariencia confiere pose y autenticidad de otro ente ¿el aura ha vuelto? O más bien ¿la irrepetibilidad de lo ente llevó al extremo el desgaste que ya tenía el aura? ¿La irreproductibilidad del NFT produjo un mayor *acercamiento*, en términos benjaminianos? Podría agregarse aquí un tercer elemento que no fue analizado por Benjamin: un NFT como la partitura de Pascoal, está en medio de una paradoja pues en tanto que no hay otro certificado igual de esa música, tampoco existe un contrato en la blockchain igual a este, es decir de algún modo es irremplazable, único, pero al mismo tiempo podría ser reproducido técnicamente o inclusive podría ser fungible en la medida en que puede ser intercambiado por dinero. El NFT que es la partitura, es comprable, intercambiable por dinero o por otro token: si yo vendo el NFT, pierdo “control” del uso de la música. Control dice más sobre esa posibilidad de agenciar relaciones en torno a un token, así como comprar o vender la propiedad de algo que puede ser intercambiado, por más que sea único e irrepetible: un acercamiento extremo, diría Benjamin.

Conclusión

Inicialmente se exploró un caso etnográfico propio del mundo de la blockchain y la Web3 en el arte. Posteriormente este caso permitió llegar a tres tipos de experiencia propias de la blockchain, a saber: *la experiencia democratizadora, virtualizadora y de futuro*. Se propuso analizar estas experiencias a la luz de algunas herramientas analítico teóricas propuestas por Walter Benjamin: concepto, mónada, origen, autenticidad y aura, principalmente. Simultáneamente se formuló la relación entre esta propuesta de Benjamin y el problema de la sustitución entre el obrar poético (Ser) y el soporte de la obra (ente), descrito por el filósofo Antonio Jardim.

La promesa de la tecnología de la blockchain, de cosificar lo poético, continúa fallando, pues inclusive intentando adquirir un NFT de la partitura de una música de Hermeto Pascal, su pose no acontece. Aunque este procedimiento técnico no hubiera fallado, esto no habría sido más que un falso modo de cosificación de la canción del compositor, pues justamente lo que Benjamin y Jardim recuerdan, es que lo poético no se puede poseer, mucho menos su reproducción en un soporte. Soporte entendido como cosificación de lo poético. Es claro que una música no se puede reproducir en una blockchain como sí puede hacerse en un vinil o en un CD, pero eso no quiere decir que la blockchain no sea un soporte. Este último entendido aquí como todo aquello, inclusive los acuerdos sociales, certificados de propiedad, actores, computadores, cables, servicios, materias primas, envueltos en modos de cosificar lo poético. Un certificado, como lo es un NFT, no es propiamente la canción de Hermeto Pascoal, pero la blockchain necesita de este certificado para cosificar una relación, en este sentido también soporta esta objetivación de lo poético.

Por un lado, el NFT continúa acercando demasiado al ente (la pose a través de un contrato) pero por otro crea herramientas para eliminar la reproducción técnica (brinda autenticidad a cada contrato, como si fuera único e irrepetible). Pero esta *irreproductibilidad* es siempre parcial: por ejemplo, en caso de que hubiera obtenido la partitura, yo podría haberla grabado en un estudio y posteriormente podría haberla reproducido en plataformas de *streaming*. No se trata entonces de una restitución del aura, se trata del hecho de que el fascismo logró apropiarse de las herramientas conceptuales benjaminianas: tanto la irreproductibilidad como la reproductibilidad técnica están operando al mismo tiempo, se pertenecen, se necesitan: lo único y su reproductibilidad aparecen como una necesidad histórica para el fascismo en el presente y por ello cabe, como investigadores preguntarnos, ¿qué llevó a que esos conceptos que Benjamín decía, no podrían ser apropiados por el

fascismo lo fueran? Y en esa medida, ¿cómo crear conceptos no apropiables por el fascismo? Por motivos de tamaño, este punto no podrá elaborarse a fondo, pero la relación con el fascismo está dada por el hecho de que políticos como Javier Milei, Donald Trump, Elon Musk, entre otros han estimulado el uso de criptomonedas. Otros investigadores muestran cómo la invención tecnológica de la blockchain puede estar fundamentada por el racismo y el sexismo (ver Frieman 2022) Esta relación será motivo de otro artículo académico, por ahora concierne señalar ese movimiento paradójico entre la reproductibilidad e irreproductibilidad técnica de la blockchain como *origen*, mónada histórica que siempre está abierta.

En la era de la reproducción irreproducible (así, como un oxímoron) técnica de los NFT, se da el acercamiento y al mismo tiempo la reproducción (porque aún una “perfectibilidad”, como diría Benjamin, como la de la partitura de Pascoal podría reproducirse técnicamente), esta es la paradoja. La pérdida de aura no está apenas en que se aproxime demasiado la música de Hermeto (acercamiento) o se dificulte su reproducción técnicamente (creando mecanismos para que un activo digital sea escaso), está en dos elementos, primero en la paradoja de un ente que pierde el aura siendo simultáneamente irreproducible y reproducible; segundo, como señala Jardim, en la sustitución que el capitalismo realiza entre el obrar poético y su soporte. Queda la pregunta: si este engranaje teórico creado por Benjamin tenía como propósito político la superación del fascismo, y al mismo tiempo este fue apropiado por actores políticos de extrema derecha ¿qué nuevo proyecto analítico es posible y necesario como horizonte para la abertura de un pensar-ser que verdaderamente no pueda ser apropiado por el fascismo?

Este camino analítico deja más preguntas que respuestas, quizá la cuestión no se trata apenas de cómo se responden las preguntas sino qué preguntas diferentes emergen. Por eso esta conclusión tiene más un carácter de abertura que de cierre. Lo que este caso analizado puede decirnos sobre los arreglos políticos poéticos contemporáneos está en la tensión entre soporte y lo poético. La falla del caso presentado no es solo una falla técnica, una falla de los trabajadores de *phonogram.me*, o una estafa de la plataforma¹¹, la falla es siempre una falla poética y por ende política. Tal vez sea a partir de ese lugar poético que pueden pensarse los conceptos para como diría Benjamin “explotar con el continuo de la historia”.

Bibliografía

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Benjamin, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-196.

CALISKAN, Koray. *Data money: inside cryptocurrencies, their communities, markets, and blockchains*. New York: Columbia University Press, 2023.

FRIEMAN, Catherine. NFTs as skeuomorphs: weaponized sameness and fascist utopias. *American Anthropologist*, v. 125, n. 1, p. 194-198, 2022.

¹¹ Es claro que este fallo técnico poético tiene unas implicaciones éticas y jurídicas, sin embargo, por motivos de espacio no podrán ser explorarlas aquí.

GARCÍA, Pablo. M. *et al.* *Blockchain y comercio internacional: nuevas tecnologías para una mayor y mejor inserción internacional de América Latina*. *Revista Integración & Comercio*, año 24, n. 46, dez. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.18235/0002799>. Acesso em: 13 ago. 2025.

JARDIM, Antonio. Arte-política na margem: entrevista com Antonio Jardim. *Terceira Margem*, p. 15-42, jan./jun. 2010.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MAYER, Lucas; SALLES, Jefté. NFT e música – PHONOGRAM.ME. Entrevista concedida a Fernando Quevedo. [S. l.]: YouTube, 26 maio 2021. 1 vídeo (56 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YwmmRMwrhzI>. Acesso em: 22 jul. 2025.

MARZOCHI, Roger. *O futuro da arte* 2021. Disponível em: <https://www.alexandrangel.art.br/textos/Materia-RevistaGalileu-NFT.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2025.

MATTOS, Olívia. Bullio.; ABOUCHEDID, Saulo.; SILVA, Laís. Araújo. *As criptomoedas e os novos desafios ao sistema monetário: uma abordagem pós-keynesiana*. *SciELO*, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ecos/a/TWMCNj944HvrSbbsn88jnHD/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 13 ago. 2025.

PESSERL, Alexandre. *NFT 2.0: Blockhains, mercado fonográfico e distribuição direta de direitos autorais*. *Revista Rede de Direito Digital, Intelectual & Sociedade*, 2021. Disponível em: <https://revista.ioda.org.br/index.php/rrddis/article/view/14/11>. Acesso em: 13 ago. 2025.

SAFATLE, Vladimir. Como construir esteticamente um povo: fascismo e indústria cultural no Brasil. *Aisthesis*, n. 76, 2024. doi:10.7764/Aisth.76.11.

YANG, Qinglin; HUANG, Huawei; LIN, Kaixin; WU, Jiajing. An introduction to Web3 and Metaverse. In: *An Introduction to Web3 and Metaverse* [S. l.]: Springer, 2023. doi:10.1007/978-981-99-3648-9_1.