

“Hablar a los ojos”: formaciones poéticas del entorno digital

Germán Ledesma

Germán Abel Ledesma es Doctor en Letras por la Universidad Nacional del Sur. Con becas del Conicet (tipo I y II) desarrolló su investigación en torno a las relaciones intersemióticas que la literatura del presente establece con las lógicas discursivas de las tecnologías mediáticas. Actualmente, en el marco de una beca posdoctoral de Conicet, se encuentra estudiando las manifestaciones de literatura electrónica y net.art a la luz del arte argentino de los años sesenta. Contacto: germanledesma@hotmail.com
Argentina

Recebido em: 20 de junho de 2018

Aceito em: 29 de setembro 2018

PALABRAS CLAVES:

Arte digital; literatura electrónica; Internet; materialidad; concretismo.

KEYWORDS: Digital art; electronic literature; Internet; materiality; concretism.

Resumen: Con el objetivo de pensar ciertos aspectos del presente, en el siguiente artículo abordamos un corpus de formaciones poéticas del entorno digital. Partimos de la hipótesis de que estas reflejan especularmente el medio que las contiene pero al mismo tiempo ponen en cuestión un ideario extendido sobre la inmaterialidad del nuevo entorno. En principio, indagamos la descentralización del hipertexto como un mensaje textual en sí mismo y la condición multimedia que las caracteriza, pero para analizar cómo la recreación de este "aparato *soft*" (Vilém Flusser) se ve tensionada por la vocación de cierta materialidad que, en el caso de las formaciones seleccionadas, sigue los patrones del arte concreto..

Abstract: With the aim of thinking about certain aspects of the present, in the following article we approach a corpus of poetic formations of the digital environment. We start from the hypothesis that they reflect in a specular manner the medium that contains them, but at the same time they question a widespread thought about the immateriality of the new environment. In principle, we investigate the decentralization of hypertext as a textual message itself and the multimedia condition that characterizes them, but to analyze how the recreation of this "soft apparatus" (Vilém Flusser) is stressed by the vocation of a certain materiality that, in the case of the selected formations, follows the patterns of concrete art.

En el siguiente artículo hacemos foco en una serie de experimentos estéticos, entre literarios y plásticos, que durante los últimos años se vienen produciendo en el entorno digital, pero que también tienen su rebote impreso. Consecuentemente nos centramos en “formaciones”¹ electrónicas a las que les sumamos algunos libros marginales en soporte papel que escenifican el contacto de la expresión estética con el aparato de medios del presente. Para ello, partimos de la hipótesis de que estas reflejan especularmente el medio que las contiene. En este sentido, los problemas que activan están relacionados con la faceta de programación de cierta zona de la literatura y el arte actual (donde resuenan las ideas de “genio no original” de Marjorie Perloff –2010– y de “escritura no creativa” de Kenneth Goldsmith –2011–). En esa línea, en el primer apartado indagamos la descentralización del hipertexto como un mensaje textual en sí mismo y la condición multimedia que nos lleva a revisar el trabajo de las vanguardias históricas y a recuperar el “efecto Duchamp”. Luego, en una segunda instancia, analizamos cómo la recreación de este aparato *soft* se ve tensionada por la vocación de cierta materialidad que, en el caso de dichas formaciones, sigue los patrones del arte concreto.²

1 Antes que de “formas” –según Nicolás Bourriaud– para referir a este nuevo tipo de obras-proyecto hablamos de “formaciones”, es decir, “lo opuesto a un objeto cerrado sobre sí mismo por un estilo o una firma” (2013, p.22).

2 El arte concreto, con desarrollo en Brasil y Argentina, tiene un fuerte carácter técnico y según señalan Aleí Jait y Claudia Kozak “atraviesa diversas ramas del arte –la plástica, la música y la poesía– (...) En la plástica, el movimiento concreto fue un desagregado del arte abstracto (...) lo ‘concreto’ radicaba en los elementos constitutivos de la visualidad (...) En la poesía, el material a reconocer como ‘concreto’ fue el signo lingüístico ya sea en su forma oral (la

De un conjunto mayor seleccionamos un grupo que en algún sentido sigue la misma lógica multimedia, por lo que –como adelantábamos– recuperamos la clave “Duchamp” propuesta por Graciela Speranza para leer la literatura contemporánea (2006) y con ella “la potencia disruptiva del encuentro entre palabra e imagen” (2006, p.396). Efectivamente, el antecedente de Duchamp resulta clave para pensar cierta conmoción radical contemporánea en la que los medios artísticos pierden su especificidad y comienzan a formar parte de un entramado. En la asimilación de materiales circulantes del entorno digital, aquella “indicación enfática [de] esto es arte” (Speranza, 2000, p.20) de la corriente conceptual se vuelve imprescindible para pensar como estéticas construcciones que incorporan elementos de otros campos.

Teniendo en cuenta el estado incipiente del campo de estudios, proponemos ceñirnos a experimentos argentinos porque consideramos que la construcción de un mapa específico que dé cuenta de las “tecnopoéticas” (Kozak) dentro de los márgenes nacionales resulta operativo para llevar a cabo la tarea básica de sistematización. Sin embargo, no desconocemos los debates recientes y productivos para la reflexión teórica, en torno a “lo nacional”, concepto que entraría en conflicto con un escenario aparentemente globalizado (Ulrich Beck –2008–, Néstor García Canclini –2008–, Saskia Sassen –2007–). El recorte, por lo tanto, responde a una decisión metodológica vinculada con el grado de desarrollo de

materia fónica) o escrita (la materia gráfica)” (2012, p.52). (Para ver el desarrollo histórico del movimiento en Argentina cf. Kozak, 2012: p.52.)

las investigaciones en relación a dichas prácticas tecnológicas: en una segunda instancia, consideramos que el abordaje podría abrirse hacia un escenario más amplio, sobre todo teniendo en cuenta que dentro del contexto latinoamericano existen otras experiencias en las que la literatura y el arte se cruzan con el aparato de medios del presente. En cuanto a las producidas en el ambiente virtual, para el análisis de este artículo, seleccionamos *Abyssmo* (1997) y *9Menem9* (s/n) de Fabio Doctorovich; *Untitleddocument* (2005) y *Spamky* (2007) de Ciro Múseres, y el proyecto *IP Poetry* (2006) de Gustavo Romano. En cuanto a los textos impresos destacamos *Sin título* (2003) de Juan José Mendoza y *El talibán* (2008) de Ezequiel Alemian. La selección de las formaciones responde a separar aquellas que permiten analizar el diálogo entre el arte y las tecnologías mediáticas, ya que consideramos que es un acceso productivo para pensar, en clave estética, cierta condición contemporánea. Como primera aclaración, antes de pasar a un breve detalle de cada una, advertimos que las de la serie virtual admiten diferentes recorridos de lectura, por lo que nuestras descripciones no son de productos terminados sino, justamente, de itinerarios posibles. Este diseño debería darnos un pantallazo sobre los territorios que transitan los autores y la concepción de textualidad que se desprende de sus experimentaciones más radicales.

Abyssmo de Doctorovich es una obra hipertextual en la que se destaca el carácter interactivo, en virtud del cual antes que un lector postula un

“espectautor”³ que activa recorridos diversos haciendo *click* ya sea para abrir ventanas o reconfigurar los elementos en la pantalla. La formación inicia con la palabra “ABYSSMO” y una línea de puntos que baja hasta el neologismo “Videath”. Otra línea la cruza horizontalmente con la palabra “Wall” en uno de sus extremos y el neologismo “S(K)Yelos” en el otro, diagramación en la que se esconden hipervínculos. Al activar uno de esos hipervínculos desembocamos en un poema sobre Auschwitz ilustrado con la imagen de un torturado, que nos conduce a otro, realizado en una tipografía de estilo gótico. Si a este último poema lo dejamos quieto se va transformando casi imperceptiblemente, va moviendo el orden de los factores que componen sus versos. Por su parte, *Untitleddocument* de Múseres explora y conceptualiza el propio medio. Parte de la idea, según la sinopsis del proyecto, de que “todo en la red significa” (Múseres 2005, s/n), para luego, a través de “un proceso de apropiación, descomposición y transformación” (2005, s/n) de los materiales de la web, indagar los códigos y la relación de estos contenidos con sus formas. La obra-proyecto evoca “la red como geografía, como espacio de intervención” (2005, s/n). Se trata de un “poema” que sube y baja, partiendo de una línea central hecha con cruces y palabras, a una velocidad que impide la lectura, con sonidos que por momentos emulan un videojuego. Los hipervínculos abren a ventanas desde donde bajan figuras formadas con códigos de programación, como una poesía concreta de la era digital. Parafraseando a David Joselit cuando

3 El término lo propone Doctorovich en la sinopsis de la obra-proyecto.

describe la lógica digital dentro del arte contemporáneo, en *Untitled document* "la imagen aislada y la red son visibles al mismo tiempo" (2013, p.39). La otra formación *Spamky*, según la descripción del proyecto, "es un sistema de autoblog spamico" (Múseres, 2005, s/n); es decir, un sistema programado para publicar entradas en un blog tomando como base los documentos "spam" que diariamente llegan a una casilla electrónica. El resultado consta de una página que al abrirla baja sola, imposibilitando la lectura del contenido e imponiendo un ritmo de lectura frenético. Sólo se pueden retener ciertos rasgos formales: el color y el tamaño de la tipografía, los títulos en letras grandes, en inglés: "PIERCE FOR VIAGRA" o "GET SOME NASTY ACTION WITH ORDERER LUBRICATION GEL" (2005, s/n). Finalmente, *IP Poetry* de Gustavo Romano "se basa en la generación de poesía a partir de la búsqueda en tiempo real de material textual en la web" (Romano 2006, s/n). En principio, se trata de una instalación para salas de arte en la que un grupo de robots conectados a internet transforman las búsquedas en sonidos pregrabados para que cuatro bocas reproducidas en monitores reciten los fonemas que conforman cada poema. Las búsquedas son infinitas, por ejemplo, "sueño que soy" (2006, s/n). Luego, en una página web pueden verse los poemas en versión "sólo texto" o en "versión web" (donde se replican las bocas reproducidas por los monitores), e incluso pueden generarse nuevos a partir de diferentes propuestas de búsquedas. Si tenemos en cuenta que la pantalla es una forma "que sintetiza propiedades y potencialidades" (Bourriaud 2013, p.80) en *IP Poetry*, como un eco futurista, la computadora misma se constituye en

un objeto de arte. Aquel enunciado de Perloff a propósito del futurismo de que “el material dicta la forma” (2009,p.176)⁴ en este caso se pone en acto en relación a los soportes: la boca modula a través de monitores, la voz electrónica entona los poemas que se van generando aleatoriamente.

En cuanto a la serie impresa, *Sin título* de Mendoza es la transcripción de un zapping televisivo durante 26 minutos en el que se mezclan el dato frío de la economía, los idiomas de canales extranjeros, la construcción artificial de los programas de ficción, el gesto autorreferente de la televisión sobre sí misma, entre otros fragmentos circulantes. Y *El talibán* de Alemian es un libro experimental que cuenta una historia a partir de imágenes y de cierto lenguaje cifrado: según la primera página, está hecho en base a documentos públicos y privados sobre “el 11-S” (Alemian, 2008, s/n)⁵ y “la cuestión afgana” (2008, s/n), al tiempo que asume “un desafío esencialmente periodístico” (2008, s/n).

1. HIPERTEXTO Y CONDICIÓN MULTIMEDIA

Las formaciones generadas en soporte virtual basan sus itinerarios en el hipervínculo, por lo que admiten el adjetivo “ergódicas”⁶ y pueden ser

4 Perloff usa este axioma para describir la producción de Vladimir Tatlin.

5 Por “11-S” se refiere al 11 de septiembre de 2001, cuando dos aviones de pasajeros tomados por terroristas chocaron contra las torres gemelas del *World Trade Center* en Nueva York.

6 El concepto “ergódico” está íntimamente vinculado con el de “hipertexto”: Espen Aarseth habla de “literatura ergódica” y sostiene que, a diferencia del libro impreso, “requiere del lector nuevas competencias relativas al ‘trabajo’ del cuerpo (en griego, *ergon*) para recorrer el ‘camino’ (*hodos*) del texto” (en Kozak, 2012, p. 31).

pensadas, más allá del componente temático, en términos de un trazado de rutas. Como en los pioneros *memex*,⁷ se trata de la construcción de espacios navegables, lo que Daniel Link llama “el hiperespacio, la hipersintaxis y la hiperrazón” (1994, p.83), o el “espacio politópico” que refiere Arlindo Machado (2007, p.76), donde “los elementos (...) migran de diferentes contextos espacio-temporales encabalgándose y sobreponiéndose unos sobre otros en configuraciones híbridas” (2007, p.76). Esta nueva lógica, en la que la lectura se constituye a partir del recorrido por diferentes sitios conectados por palabras que actúan de hipervínculos, recupera el fragmento –como ocurre en el *zapping* de Mendoza– con un nuevo valor. Y si no podemos aislar algo literario fuera de su circulación, entonces debemos detenernos en la descentralización que activa el hipertexto, ya que nos introduce en una nueva dimensión fractal que es un mensaje textual en sí mismo: el significado se construye modularmente “estableciendo un número indefinido de ‘centros’ y expandiendo ese número así como alterando sus relaciones” (McGann, 2001, p.71). Desde *Abysmo*, donde la palabra “Wall” nos dirige a aquel poema sobre Auschwitz o, si sabemos buscar, el neologismo “Videath” nos conduce a la imagen del torturado con un nuevo poema, hasta la marea de palabras en *Untitleddocument* que esconde hipervínculos que abren ventanas con mensajes ocultos del tipo:

7 Vannevar Bush propone el término “memex” (fusión de las palabras Memory Extender) para referirse a “un sistema de indización o archivo de tipo asociativo, capaz de ‘enlazar dos elementos distintos entre sí’” (Mendoza, 2009, p.2), a partir del cual los senderos de información cobran una relevancia determinante.

“elabora un perfil del proyecto, donde se evalúan”
“documentación e información aportada por el, se”
“si sigue todo así va a ser pronto, te aviso”
“n base al estudio de la”
“construida la Red, su arquitectura técnica es, en sí misma, descentralizada y horizontal”
“acá, todo depende del maldito dinero”
“además no da para irme sola, tal vez mañana”
“¿Buscás un auto? Encontralo en Yahoo! autos”
“Este mensaje no está marcado [Mensaje marcado - Marcar como no leído]”
“un beso, eli”
(Múseres, 2005, s/n)

En todos los casos se trata de proponer rutas de navegación extrañadas. La obra-proyecto de Múseres presenta una diagramación visual, un flujo en movimiento de palabras y códigos HTML sobre un fondo de sonido electrónico. Alternativamente al encontrar los hipervínculos se abren nuevas configuraciones, palabras que se superponen adquiriendo diferentes tonos cromáticos. Al apretar una serie de puntos se abren ventanas informativas, las típicas de Windows pero con mensajes inesperados, que fluctúan entre la referencia al propio medio (“construida la Red, su arquitectura técnica es, en sí misma, descentralizada y horizontal”), el dato técnico (“Este mensaje no está marcado [Mensaje marcado - Marcar como no leído]”), la conversación en un chat (“además no da para irme sola, tal vez mañana”, “un beso, eli”), el mensaje *spam* (“¿Buscás un auto? Encontralo

en Yahoo! autos”), en consonancia con una nueva lengua tecnológica que puede leerse como continuidad de aquella que analizó Walter Benjamín en su abordaje de los procesos incipientes de modernización del siglo pasado, calificándola como “una lengua enteramente distinta, de trazo caprichosamente constructivo” (1989, p.170).

En la condición maquínica del arte actual aparecen algunas cuestiones que pueden recortarse como meras características a la vez que como problemas teóricos. A la par de la lógica hipervincular se destaca la condición multimedia. Según Jerome McGann, el lenguaje que usamos – ya más cotidianamente en relación con los siglos pasados– se está abriendo a elementos audibles y visibles (véase 2001, xiii). Los posts que bajan automáticamente en *Spamky* destacando el diseño que los contiene, el cual se recorta como marco de los mensajes “basura” (textualidades de segundo orden propias de carpetas de correo no deseado):



las bocas que modulan los poemas en *IP Poetry*, según Belén Gache “bocas sobredesarrolladas” (2008, p.33):



así como las carpetas que se abren en *Untitleddocument*, junto con la música que acompaña la navegación y que termina convirtiéndose en ruido, configuran un paisaje textual dentro del ambiente mediático que excede la palabra escrita. La lógica hipermedial de internet lleva a un nuevo nivel la premisa de simultaneidad proclamada por los futuristas italianos y rusos: la novedad de *La prosa del Transiberiano*, donde “el ojo viaja hacia delante y hacia atrás entre las formas coloreadas de Delaunay y las palabras de Cendrars” (Perloff, 2009, p.83), en el ambiente digital (en el que son posibles diversos recorridos de lectura) se volvió algo extendido. Si bien puede plantearse que todo texto es lenguaje visible y audible,⁸ el empleo conjunto de diferentes medios –verbales, visuales y sonoros– en el presente se da en un nivel superador incluso en relación a dos décadas atrás. Esta

⁸ McGann cita a Ezra Pound cuando habla de las tres funciones expresivas de la poesía: *phanopeia*, *melopeia* y *logopeia*. Estas funciones ya presentes en los textos tradicionales –experimentales o no– cobran un relieve particular en el entorno digital, ya que la capacidad multimedia se volvió extensiva a prácticamente cualquier acto del discurso.

condición hiper y multimedia es posible ya que en internet los lenguajes y medios involucrados son codificados en bits.⁹

Siguiendo la línea de las vanguardias históricas, Duchamp reunió palabra e imagen en busca de lo que llamó la “transubstanciación”. “El Gran Vidrio –afirma Speranza en este sentido– no sólo es fruto de su voluntad de traducir un lenguaje a otro sino que, mediante una serie de notas que acompañan su ejecución, intenta borrar los límites entre ambos lenguajes” (2006, p.22). Atendiendo estos antecedentes en las formaciones se evidencia la multiplicidad de “dispositivos tecnológicos de expresión”,¹⁰ y una nueva síntesis entre lo visual y lo verbal. Dicha síntesis implica un trayecto hacia la puesta en cuestión de la autonomía de cada lenguaje y una inestabilidad que, según Kozak

está vinculada a la presión ejercida por el espacio tecnológico, que empuja los lindes entre las distintas ramas del arte [de manera tal que] la palabra artística ha entrado, por *disponibilidad tecnológica*, en nuevos tratos con la imagen, el sonido y los cuerpos en movimiento. (2012, p.32; el subrayado es del original)

En cuanto a lo específicamente estético –si decidimos mantener la idea de un campo relativamente autónomo– cabe preguntarnos si esta

9 Véase Kozak, 2012, p.158.

10 Mauricio Lazzarato, analizando la lógica digital, refiere que “la multiplicidad lingüística y semántica debe ir a la par de la multiplicidad de los dispositivos tecnológicos de expresión” (2006, p.164).

conjunción de medios y lenguajes se reduce sólo a un gesto técnico o si se trata efectivamente de esa nueva incursión en el “fuera de campo” del que habla Speranza (2006, p.364). Un “fuera de campo” que se vincula con las nuevas posibilidades tecnológicas: la computadora donde se escribe es donde se navega, se consume y se producen imágenes y sonidos que entran en constelación con aquella escritura. Lo cierto es que si según la famosa frase de Lautréamont “la poesía debe ser hecha por todos, no por uno”, según César Aira ese “uno, cuando se ponga en acción, hará todas las artes” (2000, p.167).¹¹ En este contexto, como afirma Perloff cuando analiza el cambio de status de la imagen en el discurso poético, “la relación dialéctica no se produce –como en el modernismo– entre la imagen y lo real sino, ya, entre la palabra y la imagen” (1991, p.92).

2. “APARATO *SOFT*” Y MATERIALIDAD DEL NUEVO ENTORNO

Ahora bien, dichas formaciones, mientras hacen referencia a las características del medio que las contiene, se levantan contra el prejuicio de la inmaterialidad de la imagen electrónica.¹² En efecto, juegan con la materialidad del signo, como si una ética *soft* del entorno digital quisiera cargarse con un peso propio. El énfasis físico dentro de la producción estética está ligado históricamente con la materialidad del avance tecnológico. La

11 Aira hace esta afirmación cuando analiza los procedimientos generativos de John Cage, con lo que se deduce una lógica multimedia para el arte del presente.

12 En palabras de Christian Ferrer “internet (...) aparenta ser un bien celestial en su aparente inmaterialidad, pero por detrás de su modelo ideal de conmutador telefónico superdemocrático se ocultan los organigramas de poderes terrenales” (2012, p.45).

genealogía de un arte poética atravesada por los adelantos técnicos comienza con las experimentaciones visuales de Mallarmé sobre fines del 1800, quien produce con la mirada puesta en el cambio vertiginoso del entorno urbano, sobre todo en la aparición de la cartelería publicitaria en el espacio público que inspira una nueva relación del significado con el signo lingüístico. Perloff, en su análisis físico de la obra futurista, trae a colación el concepto de “faktura” (la “textura”, la materialidad). Como en el método algebraico de Pogodin que refiere Víctor Shklovski –en el que los objetos son pensados en su número y volumen–¹³ la idea es dotar de sentido el aspecto visual de un poema: leer la expresividad de una tipografía, los colores de las tintas, el tipo de imprenta, el juego con el espaciado, el tamaño de las letras, cierta plasticidad a partir de la cual el contexto material cobra un relieve excluyente. En este juego entre la superestructura artística y la realidad material, Perloff construye un arco para desplegar la idea de “faktura” que va de la disposición de una tipografía en la página –“lo cual mina el concepto decimonónico del poema como algo que ya ha sido escrito y que se leerá del mismo modo independientemente de cómo se imprima” (2009, p.264)– a las tuberías de la estructura urbana, porque una cosa y otra estarían en íntima relación. Las “rugientes máquinas” (Perloff, 2009, p.213) que son tema de los manifiestos futuristas proporcionan también un nuevo formato tipográfico. En este punto podemos pensar la tipografía –su forma y distribución en el espacio de una página o pantalla– como

13 “Pogodin cita el ejemplo de un muchachito que pensaba la frase: ‘Las montañas de Suiza son lindas’ como una sucesión de letras: L, m, d, S, s, l” (Shklovski, 1978, p.59).

un material en bruto, con el cual se posproduce el trabajo prefabricado de otros escritores (ya sea en sentido literario o escritores anónimos del entorno digital). Luego, el otro antecedente de la puesta de lo material en un primer plano dentro del arte plástico y literario es el arte concreto de mediados del siglo XX. Así como Perloff relaciona lo físico de una obra artística con los avances técnicos –el transporte, la comunicación, el entramado urbano– el concretismo adquiere su carácter técnico en la asociación directa con las formas materiales de producción de su época.

Por su parte, cierta zona de la escritura y el arte del presente constituye un nuevo capítulo en la historia de la relación entre expresión estética y avance tecnológico. Tomando como soporte lo que Vilém Flusser llama un aparato *soft*,¹⁴ (en la línea trazada por los antecedentes del futurismo, el arte concreto y el arte pop) la serie virtual enfatiza la cuestión sobre los materiales con los que produce. Tal es así que McGann, en su abordaje del hipertexto, destaca el estudio de los rasgos materiales. De su trabajo en la composición de un archivo digital para el estudio académico surge esta visión del texto en su condición material, cierta fe en lo que Martin Worthy llama “las propiedades de la cosa en sí” (en McGann, 2001, p.146). Efectivamente, en aquel aparato *soft* residen cantidades enormes de lenguaje: los *yottabytes* del entorno digital que se siguen acumulando

14 Flusser destaca “la característica de toda sociedad posindustrial: no es el que posee los objetos duros (*hard*), sino el que controla el *software* quien al final retiene el valor” (1990, p.30).

constantemente.¹⁵ Esta existencia material, desde un plano estético se replica en una maleabilidad de las letras y los objetos que circulan. A diferencia del collage vanguardista que también hace hincapié en un diálogo con la materialidad, en el ámbito digital, con un fondo de pantalla plana, el volumen está dado por el trazado de recorridos a través de las palabras, imágenes e incluso el código con el que se programa la existencia. No solo la imagen visual de las tipografías adquiere significado sino que en los movimientos –incluso antropomórficos– se hiperboliza la metáfora de que las palabras tienen vida propia. Las letras saltan, bailan, se retuercen, quedan flotando en una programación calculada. Esta condición supera “uno de los objetivos de la poesía concreta que es ligar texto y movimiento” (Aguilar, 2003, p.222).

A partir de este énfasis, como decíamos, las formaciones que analizamos cuestionan un sentido común que suele concebir al entorno digital como inmaterial. *Abysmo* de Doctorovich, por ejemplo, en uno de sus itinerarios tensiona el aparato *soft* con un poema que repone “el peso del cuerpo” en la imagen de un torturado:

En Auschwitz no todo era cielo o paredes.
Aquellos que osaban tener relaciones sexuales
eran sentados sobre la Cuna de Judas.
En este ingenioso artefacto, el ano o la vagina
eran desgarrados por *el peso del cuerpo*,

15 “Yottabyte” corresponde con una unidad de medida de almacenamiento de información (su símbolo es YB y equivale a 1208925819614629174706176 bytes).

haciendo caer a la víctima repetidas veces sobre la punta.
(1997, s/n; el subrayado es nuestro)



(1997, s/n)

En términos de Virilio podemos hablar de “una tentación del ser pesado” (Virilio, 1993, p.31): se trata de “reconsiderar los sólidos, las formas y las fuerzas... dado que la conversión de lo real en ondas [luego en ceros y unos] tiende a generalizar (con la primacía de la noción de información sobre las de masa y energía) el forzamiento, que consiste en descalificar el carácter concreto del acontecimiento, en provecho de su mera ‘comunicación’” (1993, p.140). Según nuestra perspectiva, en las formaciones que analizamos este carácter concreto permite establecer vinculaciones con el concretismo como expresión estética. Esto lo vemos,

por ejemplo, en *Abyssmo* de Doctorovich donde el poema que esconde el hipervínculo “Wall” es ilustrado con el dibujo de una pared de palabras conformada por el sustantivo “wall” (“pared” en inglés):

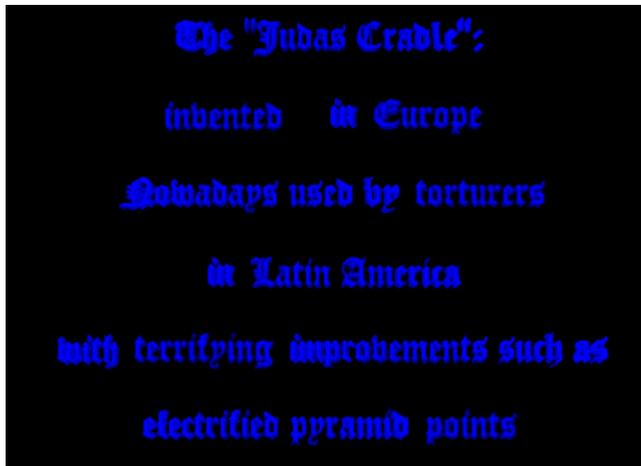


La mayor fuente de dolor
para el pueblo de Auschwitz
eran Las Paredes.
Cientos y cientos de kilómetros cubiertos de paredes
contra las cuales eran aplastados,
entre las cuales eran encerrados,
dentro de las cuales eran empotrados,
antes de ser lanzados al abismo
(Doctorovich, 1997, s/n)¹⁶

El poema toma como referencia kilómetros de paredes de un campo de concentración que aplastan, encierran, empotran. La referencia al horror

16 Las palabras subrayadas actúan de hipervínculos: si *cliqueamos* sobre ellas las letras se reorganizan para representar visualmente lo que el verso expresa en un nivel semántico: las palabras aplastan, encierran, empotran y nos llevan nuevamente al comienzo de *Abyssmo*.

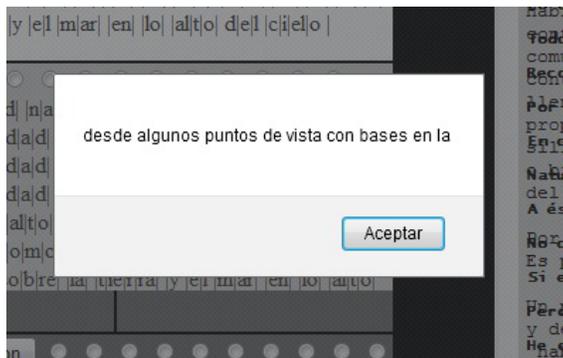
concreto de Auschwitz en una obra digital que explota el hipervínculo remite a temporalidades superpuestas, a partir de las cuales el presente no puede concebirse como un presente “puro”. Esta idea se sostiene en “The ‘Judas Cradle’” (“La ‘Cuna de Judas’”), ya que el poema brinda información sobre un elemento de tortura con una tipografía de estilo gótico:



(Doctorovich, 1997, s/n)

El estilo de la tipografía permite pensar un desfasaje temporal en relación al medio en el que se presenta la obra-proyecto. Si como afirma Gonzalo Aguilar a propósito de la poesía concreta “la tipografía tiene la capacidad de connotar, en su forma, una fase histórica del desarrollo de las fuerzas productivas” (2003, p.246), esta tipografía que emula el gesto artesanal (cierto aura de lo manuscrito) se contrapone a las que son más

propias del ambiente digital. El estilo sobrecargado de la letra gótica en “The ‘Judas Crable’”, que hace alusión a una economía que excede lo elemental, efectivamente contrasta con el de tipografías como la mínima “Futura bold” de la poesía concreta en su etapa ortodoxa (modernista por excelencia) o con la actual “Verdana”, que fue pensada para ser leída directamente en la pantalla. Estos últimos son tipos sin ornamentos y estrictamente funcionales, como los que encontramos en las formaciones de Múseres:



(2005, s/n)

Untitleddocument, más que en la elección de la tipografía, presenta el carácter material del significante en la escritura de código con la que compone una composición visual:

mpppgggqgmg_
*M000#0B&N000000&g
g#MC0#&NN#M#7M0#000#M00g_
y0NON#NN7MN+"!'` `#0N000&0z
.0#0#,#9' y_gpp, "MOMM0Mg
q0MNNM#~ pN0N&QBB0Q0&g, NMM00,
N&#&"Q^ .mM0&#MMgMpMMMMN"&N0q ^#000p
#MMM7 0DM#Z&C00#0&#M~ 00#B#e QW#00g
000H' y0EEjNM~^#N@Lgp0B]@4SqN& BWMN0p
p00MI]gOMN& , BM0M0401 ,qBMM00# +M0Q0,
0#F^ gWM0#NM ,q] &MN0,m0#DMF#NN8#g6 LBMMM
#0MB]M0"Bp00&4#00{Zp00#J0Q00@` ##RMN Z000&
JN0B1 Lg0&0NK0M7ZgQ#j##N0b7\$sm ON#\$p \ONNN
40&g]NBN0@MMq0Q0N0!^~^Q00K6 . yg0NNp DMM0H
0000 BN0Zq##D00NF0@' ^NMZ ,#000^ m#0&
##M# g0#00#W0NN~Lm \ , ' .0Rqy#p#EZp#k W#N0\$
#0Qpc "000N#^`]0N1 4dM#MLq#0#MMNc ~#MMf
000N! #@Gm{ &R" ()yMMN0W00NMZ/ #008
Q00M` +0MN0# adNp. pQ#0MN00@"hg#N B008
0M0# # MQ0M~qp&Q0MM0Ogyr,w0#0#D*~QN0&0BBN qgNNf
#0BW; ^qpRON000D~LgN4#0M#]0~5pWMM#N00@"` NMM0
*M\$qp BB00M!jgBQ0RMfn0P` N#]0M~hqB0 00M?
#0Mp& PQg##00@NMOM\$gM4 "!,gMNM#W Qk
4RM09.]MM000@`y0M0 .p0Q0MBM\$g 00##
00#p&g 0&~g0&6NN0N0~jg00@MOMzh4MP q7B0'
M0MQM MQ000&0F\$P0#RM0&&\NN0N0' pMONE
MMMLg, `9NCy&D#00MPBgM#g#0F^ a&f0MM9
"0M00A ^~MFFCg00j&0N! 4N0&RK
B0#p&gp "''` ,x00&00##"
~NDNN#q0gr ggm;ZQQ#0N#0M@
"MOMNN&g#0gp0BN#BON##0M~
~MN00N0NM00NMM#0~
~"''~^~^`

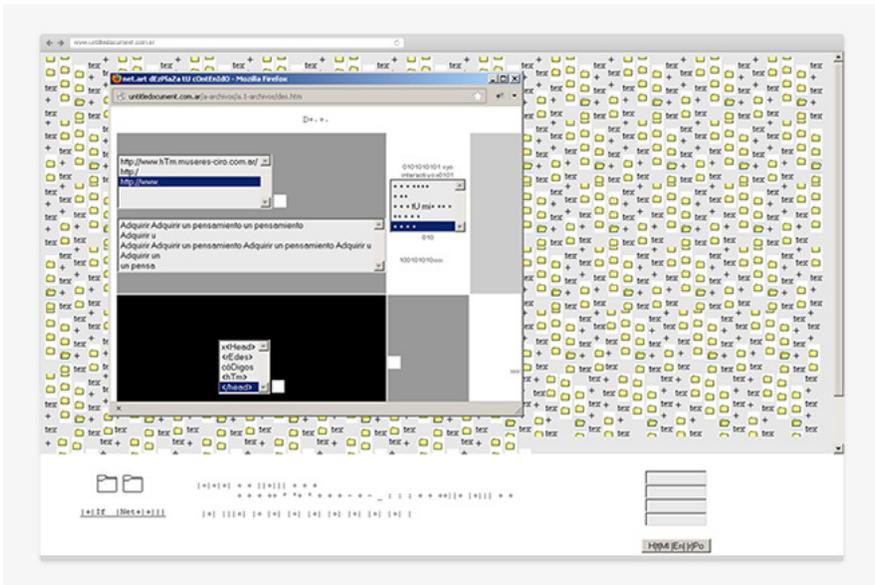
(2005, s/n)

Como en el poema de Doctorovich en el que la red se vuelve un agujero negro (el hipervínculo “abismo” del final nos lleva a la palabra “Abyssmo” en el inicio del recorrido), la escritura de código se muestra como el desmontaje del aparato que esconde sus mecanismos internos. Según Kozak

optar por la utopía positiva (a la manera de Flusser) es posible, pero requiere (...) ser capaces de desocultar las cajas negras que codifican las imágenes técnicas, algo que en líneas generales nuestras sociedades de receptores de imágenes y funcionarios de la máquina no estimulan, pero que sin embargo sí suelen realizar los artistas que trabajan con tales imágenes técnicas. (Flusser, 2015, p.17)

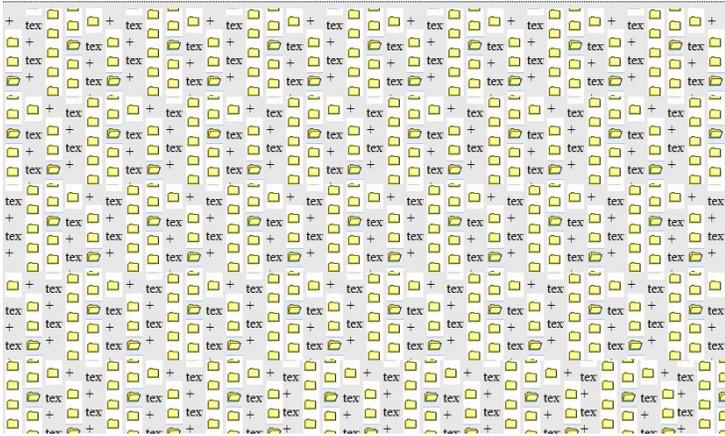
Desde un plano estético, el desocultamiento se relaciona con el “punto de vista elevado” del aviador futurista, “un semidiós encaramado a la *machina*” (Fernández Porta, 2007: p.171) que, desde su posición privilegiada, puede ver las cosas en su estructura. En la formación de Múseres este tipo de escritura alfanumérica por momentos adquiere una configuración literaria, ya que visualmente se dispone como un poema:

Desde el título la formación repone una dimensión corporal (“</MI CUERPO NO>”) y las frases que luego pueden reconocerse (“s/+i+/m/+++p/l/e a/n/d F/a/s/+++++++t+/", “IS + - * *A SIMPLE and INVISIBLE SYSTEM”) al mismo tiempo que hacen referencia al código lo ponen en cuestión: aquello que es “simple”, “rápido” e “invisible” se vuelve material a los ojos del lector en toda su complejidad. Las palabras, los signos de puntuación y los símbolos, a la manera de la poesía concreta, conforman más que la representación de una referencialidad exterior una imagen visual. Se trata de lo que Fernández Porta llama “el texto como cuerpo” (2007, p.249). Efectivamente, en la línea del concretismo – presentado en términos de Rosmarie Waldrop como “una revuelta contra la transparencia del lenguaje” (en Perloff, 2010, p.59)– estas formaciones nos obligan a ver las palabras antes que a leerlas. Más allá de que podamos reconocer o no un significado, lo que queda claro es que *Untitleddocument* fue visualmente diseñada:



(Múseres, 2005, s/n)

Como vemos, los mensajes de las ventanas se van abriendo sobre un fondo que propone una constelación con la sílaba “tex” y carpetas de Windows. Ese fondo puede ser pensado en la línea de los “popcretos” de Augusto de Campos, en tanto “son poemas que combinan imágenes e íconos” (Aguilar, 2003, p.117):



(Múseres, 2005, s/n)

Estos elementos se van moviendo, de manera que la sílaba “tex” se transforma en una carpeta de Windows y viceversa. Se trata de destacar que la superficie visual está conformada por el lenguaje; es decir, que detrás de las imágenes y sonidos que consumimos en nuestra vida diaria hay un código de programación. Si la combinación de palabras, imágenes e íconos durante los años sesenta se realizó a partir de recortes de diarios y revistas, en la formación de Múseres tiene lugar con el material que circula por el entorno digital.

La reificación del signo –aquella “dimensionalidad del lenguaje” que refiere Goldsmith (2011, p.168)– a lo largo de la serie deriva en un gesto sagital: la morfología pesada –en 3D– de la palabra “Menem”, los fragmentos recortados de la televisión en *Sin título*, el listado de presos de Guantánamo en *El talibán* que se muestra como un bloque de palabras:

al qahtani muhammad mani ahmed al shal lan ghazi fahed abduallah ahmad ruhani gholam wasiq abdul haq noori mullah norullah mohamed fahed nasser ul shah zia hamiduva shakhrukh abassi feroz ali uthman uthman abdul rahim mohammed abd mujahid mahmoud abd al aziz qader idris idris ahmed abdu idris igratih othman ibrahim ahmad majid mahmud abdu moqbel samir najji al hasan barayan majid al karnaz murat sebaii abdel hadi mohammed badan al sebaii amin omar rajab ismail sadeq muhammad sa id ikassrin laacin nur yusif khalil abdallah al rashid mesh arsad lahassih nabeh sharipov rukniddin fayziddinovich fazrollah mehrabanb ali walid muhammad haj muhammad batayev ilkham turdbyavich awad waqas mohaamed ali tsiradzho poolad vakhidov sobit abdu mukit valikhonovich al utaybi muhammad surur dakhilallah aliza abdul rauf tayeea ali abdul motalib awayd hassan al saleh naser abdul rahman mohamed rasool habib said salam abduallah sultan faha ben kend salem ahmed fazaldad boujaadia said suleiman fayiz ahmad yahia abd al rahman abd allal ab aljallil sahaheen muhammad ibn arfan masud sharaf ahmad muhammad khalid ridouane sliti hisham bin ali bin amor baada tareq ali abduallah ahmed turki mash awi zayid al asiri makram murtadha al said jaid al khathami saleh al arabaysh ibrahimj sulayman muhammad moqbill muhsin muhammad musheen musa bin ali bin said al amri tounson ahmad bin atef mahmoud omar muhammad amitri nasser najiri abdel aziz abduallah muhammad salehove maroof salecmovich al hameydani khalid bin abduallah mishal thamer razak abdul kamel abduallah kamel abduallah humud dakhil humud sa'id al jad'an jarabh saeed ahmed muhammad abduallah sareem souleimani laalami muhammad hadjarab nabil qasim khaled al utaybi abduallah ali anvar hassan al khalifa sheikh salman ebrahim mohammed ali al oshan saleh abdall basadrah yasim muhammad khenaina muhammad ali hussein commander chaman abdu layev omar hamazayavich hintif fadil husayn salih adil ahmed al dosari juma muhammad abdul latif al wafti abduallah abd al mu'in al baddah abdul aziz abdul rahman abdul aziz al harbi tariqe shallah hassan zemmore mossa zi abbas yusef basit akhdar qasem mahnut bahtiyar mamut abdul helil khalik saidullah abdulghupur hajiakbar abdulqadir khun abduallah allaithy sami abdul aziz salim bel bacha ahmed sin saleh sen mesut uyar salih raza abid hafez khalil raham khantumani abd al nasir muhammad abd al qadir khantumani muhammad abd al nasir muhammad parhat hozaifa wasim mohamed ahmed subii nasir maziyyad abduallah ak qurayshi al qa id rashid abd al muslih qa id al sa id ali jabir al khathim al shihri jamaludinovich abu bakir zaman gul zaman khan turkistani sadik ahmad noorallah haji kerimbakieb abdulrahim abhanov yakub daoud mohamman magrupov abduallah tohtasinovich ismail yasin qasem muhammad sharif muhammad muhibullah bin qumu abu sufian ibrahim ahmed hamuda begg moazzan muslimdost abdul rahim peerzai qari hasan ulla qatta mansoor muhammad ali mar'i jamal muhammad 'alawi esmhatulla qari wazir padsha patel mustaq ali dad khuadi abdenour sameur noori adel khaikhwa khirullah said wali patel mustaq ali lagha lufti bin swei kasimbekov kammalludin kurd muhammad anwar hassan emad abdalla hassan muhammad mohammed al noofayae abdalaziz kareem salim mingazov ravil labed ahmed bin kadr bin hadiddi abdul haddi boucetta fethi diyab jihad ahmed mujstafa deg Hayes omar amer madni hafez qari muhammad saad iqbal nasim muhammad 2 aziz ahmed ould abdel al maely abas habid rumi slahi mohammedou ould zeidan ibrahim mahdy achmed gul awal ullah shams wakil haji sahib rohullah melma sabar lal salaam abdul shaheen naqeebyllah shahwali zair muhammad al marwalah bashir nasir ali balzuhair shawki awad al maythali ha id aziz ahmed ullah amin nashir sa id salih sa id hashim muhammad ismat ullah sangaryar rahmatullah khan shawali jawad mohamed muhammad taj ullah faiz razzag abdul gul khi qudus abdul ameur mammam din juma razzak abdul rahmatullah azimullah mubanga martin

(Alemian, 2008, p.36)

El enunciado “señas particulares: rigidez, deformación del dedo índice de la mano izquierda”, que nuevamente aparece como un bloque de letras, a la distancia puede ser visto como un código de barras; es decir, como un mapeo de información basado en un sistema digital binario que funciona a partir de la sucesión de unos y ceros. Este gesto sagital que según Perloff se retrotrae hasta la composición de *El libro de los pasajes* de Benjamin, se vincula con el “deslizamiento a lo indicial” que refiere Hal Foster cuando analiza el *ready made* de Duchamp (2001, p.84). Su cualidad “mostrativa” (Virilio, 2001, p.54)¹⁷ nos enfrenta a la arbitrariedad del signo y la crisis en la representación: “se cumple ante nuestros ojos –dice Virilio– lo que la abstracción había intentado comenzar: el fin del arte REPRESENTATIVO y la sustitución por una contracultura, por un arte PRESENTATIVO” (2001, p.55; el subrayado es del original).

En síntesis, esta disposición gráfica, al destacar la materialidad del signo, tensiona la premisa de que el entorno digital es un espacio blando. Si en la primera parte vimos cómo las formaciones contemporáneas aluden a dicha representación, en la segunda analizamos cómo paralelamente la ponen en cuestión. En principio, la programación se presenta como motor para la construcción poética; así como el hipervínculo y el multimedia como factores que facilitan nuevas posibilidades de lectura. La ética *soft*, sin embargo, es cuestionada a partir de la referencia a la tradición de la

17 Virilio describe el arte del siglo XIX como “demostrativo” y el del XX como “mostrativo”: en sus términos, este último es “contemporáneo del ‘efecto de estupor’ de las sociedades de masas, sometidas al condicionamiento de opinión, a la propaganda de los mass media” (2001, p.54).

poesía tipográfica. El cuestionamiento está dirigido a un sentido común extendido sobre la inmaterialidad de la imagen electrónica, que nos permite interpretar la red como un espacio efectivamente material, donde se pueden trazar mapas, establecer recorridos y delimitar segmentaciones que, en una segunda instancia, pueden adquirir dimensiones políticas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Alemián, Ezequiel. *El talibán*. Buenos Aires: IAP, 2008.

Doctorovich, Fabio. *Abyssmo*. Disponible en:

<<http://www.postypographika.com.ar/menuen1/genres/hyperpo/abyss/menu-sp.htm>>. Acceso en 16 Agosto de 2017. 1997.

Mendoza, Juan José. *Sin título*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2003.

Múseres, Ciro. *Untitleddocument*. Disponible en: <<http://untitleddocument.com.ar/>>. Acceso en 16 Agosto de 2017. 2005.

_____. *Spamky*. Disponible en: <http://spamky.blogspot.com.ar/>. Acceso en 16 Agosto de 2017. 2007.

Romano, Gustavo. *IP Poetry*. Disponible en: <<http://www.findelmundo.com.ar/ip-poetry/index.html>>. Acceso en 16 Agosto de 2017. 2006.

BIBLIOGRAFÍA TEÓRICO-CRÍTICA:

Aguilar, Gonzalo. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.

Aira, César. "La nueva escritura". En *Boletín/8 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Universidad Nacional de Rosario, 2000, p.165-170.

Beck, Ulrich. *Qué es la globalización. Falacias del globalismo. Respuestas a la globalización*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- Bourriaud, Nicolás. *Estética relacional*. Avellaneda: Adriana Hidalgo editora, 2013.
- Fernández Porta, Eloy. *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.
- Ferrer, Christian. *El entramado. El apuntalamiento técnico del mundo*. Buenos Aires: Ediciones Godoy, 2012.
- Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México D.F.: Editorial Trillas, 1990.
- _____. *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2015.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.
- Gache, Belén. “IP poetry y los robots parlantes: El hombre como máquina parlante y la sociedad como máquina”. En: Romano, Gustavo (2008). *The IP Poetry Project*. PDF Badajoz, Extremadura: MEIAC (Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo). Disponible en: <<http://ip-poetry.findelmundo.com.ar/selma/IPPoetry.pdf>>. Acceso en 16 Agosto de 2017. 2008.
- García Canclini, Néstor. *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- Goldsmith, Kenneth. *Uncreative writing*. New York: Columbia University Press, 2011.
- Joselit, David. *After art*. New Jersey: Princeton University Press, 2013.
- Kozak, Claudia (Ed.). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra, 2012.
- Lazzarato, Maurizio. *Políticas del acontecimiento*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2006.

- Link, Daniel. *La chancha con cadenas. Doce ensayos de literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones del eclipse, 1994.
- Machado, Arlindo. *Arte e mídia (2ª edição)*. Río de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
- Manovich, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- McGann, Jerome. *Radiant textuality. Literature after the world wide web*. New York: Palgrave, 2001.
- McLuhan, Marshall y Fiore Quentin. *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997.
- McLuhan, Marshall. *La Galaxia Gutemberg*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985.
- _____. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A, 1996.
- Mendoza, Juan José. “La cultura letrada en la época de la canonización digital”. En *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, La Plata. Estados de la cuestión: Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria. En Memoria Académica. Disponible en:
<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3572/ev.3572.pdf>. Acceso en 16 Agosto de 2017. 2009.
- Oubiña, David. *El silencio y sus bordes*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Perloff, Marjorie. *Radical Artifice. Writing poetry in the age of media*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- _____. *El momento futurista*. Valencia: Pre-Textos, 2009.
- _____. *Unoriginal genios*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.
- Sassen, Saskia (2007). *Una sociología de la globalización*. Buenos Aires: Katz Editores.

Shklovski, Victor. “El arte como artificio”. En Todorov Tzvetan (Comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 1978, p.55-88.

Speranza, Graciela. *Manuel Puig: Después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000.

_____. *Fuera de campo*. Barcelona: Anagrama, 2006.

Terranova, Juan. “Sobre la Trilogía Argentina de Pablo Katchadjian”, en *Revista Medium*. Disponible en: <<https://medium.com/@juanterranova/sobre-la-trilog%C3%ADa-argentina-de-pablo-katchadjian-c81284c505d6>>. Acceso en 16 Agosto de 2017. 2015.

