



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

TESIS DE DOCTOR EN LETRAS

“Imaginario mediático en la literatura argentina del siglo XXI (Alejandro Rubio, Sergio Bizzio, Alejandro López, Daniel Link y otras experimentaciones en literatura electrónica y net.art)”

Germán Abel Ledesma

BAHÍA BLANCA

ARGENTINA

2016

Prefacio:

Esta Tesis se presenta como parte de los requisitos para optar al grado Académico de Doctor en Letras de la Universidad Nacional del Sur y no ha sido presentada previamente para la obtención de otro título en esta Universidad u otra. La misma contiene los resultados obtenidos en investigaciones llevadas a cabo en el ámbito del Departamento de Humanidades durante el período comprendido entre el 18 de septiembre de 2012 y el 1 de julio de 2016, bajo la dirección de la Dra. María Celia Vázquez.

.....

	<p>UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR Secretaría General de Posgrado y Educación Continua</p>
<p>La presente tesis ha sido aprobada el / / , mereciendo la calificación de(.....)</p>	

Agradecimientos:

En primer lugar quiero agradecer a mi directora María Celia Vázquez, por el tiempo dedicado y la lectura atenta. Porque sin el filtro de sus devoluciones esta tesis no tendría la forma que tiene. Por el trabajo compartido desde hace cinco años pero particularmente por el último tramo, en el que trabajamos sin interrupción mientras pasaban las estaciones del año.

A Alejandra Minelli, por habernos acompañado en la primera parte de la investigación.

A Mario Ortiz, porque nos ayudó a pensar algunas cuestiones específicas sobre la literatura de Alejandro Rubio.

A Santiago, que puso a disposición el artefacto técnico del scanner.

A Alejandra y Elena, que nos ayudaron a ajustar el resumen en inglés.

A mi familia y amigos, por haber estado durante todo el trayecto.

A la Universidad Nacional del Sur, que me permitió acceder a una educación pública y gratuita de calidad.

Al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, que a fines del año 2011 me otorgó una beca doctoral, sin la cual esta investigación no hubiera sido posible.

Resumen:

Existe un extendido consenso sobre la pérdida de hegemonía literaria en el contexto de una sociedad que gira en torno a los medios masivos de comunicación y las nuevas tecnologías. En ese sentido, en el año 2006 Josefina Ludmer puso en cuestión el estatuto mismo de la literatura y proclamó, para cierta producción contemporánea, un estado postautónomo. Retomando ciertos preceptos que ya habían esbozado con anterioridad críticos como Fredric Jameson (1992) o Walter Benjamin (1987) [1928], Ludmer trabaja sobre la idea de la disolución de una esfera autónoma para la producción estética, con la consiguiente expansión de la cultura (y específicamente de la literatura) por el terreno social de manera diaspórica. Atendiendo ese estado de situación, proponemos examinar el diálogo entre la literatura del presente y las tecnologías mediáticas, específicamente la televisión e internet. En el contexto de “una ecología cultural y social muy modificada” (Laddaga, 2010) en relación con la modernidad, donde los lenguajes artísticos salen fuera de los límites de sus campos específicos, nos interesa cierta *peculiaridad intermediática* que se revela como una constante en un amplio margen de la producción literaria contemporánea. El corpus de análisis está compuesto por una serie de textos heterogéneos de Alejandro Rubio, Sergio Bizzio, Alejandro López, Daniel Link, Ezequiel Alemian, Charly Gradin, Juan José Mendoza, Pablo Katchadjian, Gustavo Romano, Fabio Doctorovich y Ciro Múseres. A partir del concepto de “alteridad del texto” que Hans-Georg Gadamer plantea en *Verdad y Método* (1977) adoptamos la idea de “diálogo” como premisa teórica general. Asimismo, tomamos de Michel De Certeau (2000) las pautas para una comprensión del fenómeno de la lectura que no se limite al espacio de la mera recepción, a partir de la idea de diálogo como práctica activa. Paralelamente nos proponemos marcar las líneas de continuidad y ruptura con respecto a revoluciones técnicas del pasado siguiendo hipótesis de otra zona del aparato teórico que está referido a la relación entre arte y tecnología. Dicha zona se conforma por dos grandes bloques: por un lado, Walter Benjamin (1987) [1928] y Theodor Adorno (1998) [1947] como exponentes asociados con la escuela de Frankfurt, y por el otro, Marjorie Perloff (2009) (2010), Kenneth Goldsmith (2011), David Joselit (2013), Jerome McGann (2001), entre otros, como emergentes de una crítica más cercana en el tiempo. La delimitación de los dispositivos teóricos está en función de analizar cómo las relaciones identificadas con la modernidad entre la tecnología y la esfera estética se replantean en el contexto presente; en particular se enfoca en la mediatización del contenido por la forma, el montaje sincrónico, la fragmentación, el germen de lo reproductivo, el énfasis material del arte y la construcción de una lengua novedosa en su cruce con lo tecnológico.

Abstract:

There is a widespread consensus on the loss of literary hegemony in the context of a society that revolves around the mass media and the new technologies. In this regard, in 2006 Josefina Ludmer questioned the status itself of literature and proclaimed, for some contemporary production, a post-autonomous state. Retaking certain precepts that had previously been sketched by critics as Fredric Jameson (1992) or Walter Benjamin (1987) [1928], Ludmer works on the idea of the dissolution of an autonomous sphere for aesthetic production, with the consequent expansion of culture (and specifically of literature), on the social field in a diasporic way. Attending to this state of affairs, we propose to examine the dialogue between current literature and media technologies, specifically television and the internet. In the context of a “social and cultural ecology heavily modified” (Laddaga, 2010) regarding to modernity, where artistic languages exceed the limits of their specific fields, we are particularly interested in an *intermedia peculiarity* that reveals itself as a constant over a wide range of contemporary literary production. The corpus of analysis is composed of a series of heterogeneous texts from: Alejandro Rubio, Sergio Bizzio, Alejandro Lopez, Daniel Link, Ezequiel Alemian, Charly Gradin, Juan José Mendoza, Pablo Katchadjian, Gustavo Romano, Fabio Doctorovich and Ciro Múseres. Starting from the concept of “otherness of the text”, that Hans-Georg Gadamer raises in *Truth and Method* (1977) we adopt the idea of “dialogue” as a general theoretical premise. Also, we take from Michel De Certeau (2000) his guidelines for an understanding of the phenomenon of reading, which is not limited to the space of mere reception, starting from the idea of dialogue as an active practice. In parallel, we intend to mark the lines of continuity and break regarding the technical revolutions of the past following hypothesis of another zone of the theoretical apparatus which is based on the relationship between art and technology. Such zone is formed by two large blocks: on one side, Walter Benjamin (1987) [1928] and Theodor Adorno (1998) [1947], as associated exponents from the Frankfurt School, and on the other, Marjorie Perloff (2009) (2010), Kenneth Goldsmith (2011), David Joselit (2013), Jerome McGann (2001), among others, as emergent exponents of a criticism closer in time. The delimitation of theoretical devices is based on analyzing how the relationships identified with modernity between technology and the esthetic sphere are reframed in this context: it focuses specifically on content mediatization by form, synchronic montage; fragmentation, reproductive germ, art material emphasis and the construction of a new language in its intersection with technology.

Certifico que fueron incluidos los cambios y correcciones sugeridas por los jurados.

Índice:

Introducción. pp. 8

1. Planteo inicial. pp. 8
2. Un cuerpo con órganos: las partes de la tesis. pp. 19

Capítulo 0

“Arte y tecnología”: un marco teórico específico. pp. 39

1. Continuidad y ruptura. pp. 39
2. El “Factor Puig”. pp. 49

Capítulo 1

Alejandro Rubio: proemio a un imaginario mediático. pp. 55

1. “Sol de noche”: literatura y televisión. pp. 55
 - 1.1. Videopolítica/catástrofe. pp. 55
 - 1.2. Montaje. pp. 64
 - 1.3. Tradición literaria. pp. 70
2. Nuevos modos de producción digital: la construcción de artefactos metódicos. pp. 80
3. La época. pp. 94

Capítulo 2

Sergio Bizzio: *Realidad, Rabia y Era el cielo* (dispositivos del simulacro). pp. 99

1. *Realidad*: literatura y reality show. pp. 99
2. *Rabia*: literatura y melodrama. pp. 111
3. *Era el cielo*: la afirmación literaria. pp. 119
4. Dispositivos del simulacro: “en ninguna parte hay pipa alguna”. pp. 126

Capítulo 3

Alejandro López, Daniel Link, Gustavo Romano: internet y el territorio de la lengua. pp. 136

1. Lo grande, lo trivial. pp. 136
2. Construcciones lingüísticas en una cartografía digital (Alejandro López, Daniel Link). pp. 139
 - 2.1. La zona marginal: *Kerés cojer?* (hablas bajas y lenguas institucionales en tensión). pp. 140
 - 2.2. La zona letrada: *La ansiedad*. pp. 167
3. *Mi deseo es tu deseo*: construcción automatizada y lengua documental. pp. 182
 - 3.1. Consumo y producción / Privado y público. pp. 192

Capítulo 4

“Hablar a los ojos”: formaciones del entorno digital. pp. 196

1. Formaciones. pp. 196
2. Aparato *soft*. pp. 203
 - 2.1. Literatura programada. pp. 203
 - 2.2. Hipertexto y condición multimedia. pp. 217
 - 2.3. Copia digital. pp. 222
 - 2.4. Ruido. pp. 229
3. Materialidad del nuevo entorno. pp. 233

Capítulo 5

Cuestión de peso: Pablo Katchadjian y su “Aleph engordado”. pp. 250

1. Apropiación. pp. 250
2. Dos morales en tensión: el texto en sí. pp. 253
3. El “affaire Katchadjian”. pp. 271

Conclusiones. pp. 283

Bibliografía. pp. 295

Introducción

1. Planteo inicial

Este trabajo propone analizar el diálogo de la literatura argentina del presente con las nuevas tecnologías a partir de un conjunto de obras y “formaciones”¹ que atienden al entorno massmediático-digital. El diálogo se pone de manifiesto ya sea como representación a nivel del contenido o a través de la adopción de formatos como la reproducción de fragmentos de chats, mails, noticias y la incorporación de un “realismo de superficie”² propio de la televisión. Si bien nos detendremos en ambas modalidades, sobre todo nos interesa hacer foco en el aspecto procedimental desde una lectura formalista, que al tiempo que enfatiza la dimensión material repara en el carácter político de los procedimientos.

Nuestra propuesta crítica está orientada a pensar las operaciones de la literatura en una nueva “ecología cultural”,³ es decir, en el contexto de lo que Reinaldo Laddaga describe como “la época de Internet, de la televisión en cable, de la transmisión televisiva durante 24 horas, de la diversidad de lenguas en las pantallas (...), de la extensión de las pantallas en todos los espacios, de la emergencia de un continuo audiovisual, una atmósfera de textos, visiones y sonidos que envuelve el menor acto de

¹ Para referir a obras-proyecto que están abiertas a la participación del espectador, según Nicolás Bourriaud, antes que de “formas” debemos hablar de “formaciones”, es decir, “lo opuesto a un objeto cerrado sobre sí mismo por un estilo o una firma” (2013:22). Esta descomposición de la categoría “obra” es analizada por Peter Bürger en su análisis de las vanguardias históricas: “hay que insistir –afirma– que los movimientos de vanguardia se refieren negativamente a la categoría de obra” (1997:112-113).

² Graciela Speranza es quien habla de un “realismo de superficie” televisivo para referirse a los modos de representar el presente en una serie de obras de la literatura contemporánea (cf. 2005:20).

³ Laddaga habla de “una ecología cultural y social muy modificada” (2010:9).

discurso” (2007:19).⁴ En esa línea, planteamos un abordaje que tiene en cuenta el lugar liminar de la literatura. Si en la modernidad la práctica literaria –definida por su carácter autónomo– ocupó un lugar central tanto en las actividades culturales como en los debates públicos, hoy se ve relegada por otras discursividades y lenguajes vinculados a los avances técnicos en materia de comunicación.

A propósito del desplazamiento, Josefina Ludmer en un breve texto del año 2006 –que generó reparos entre los críticos–⁵ puso en cuestión el estatuto mismo de la literatura cuando proclamó, para cierta producción contemporánea, un estado “postautónomo” (2006:2).⁶ En la línea de Walter Benjamin, que en una fase anterior del capitalismo describe la pérdida incipiente de autonomía,⁷ Ludmer señala el proceso de disolución de la esfera estética y literaria en el dominio de lo social como expansión

⁴ En la misma línea, Flusser afirma que “somos testigos, colaboradores y víctimas de una revolución cultural cuyo campo de acción apenas adivinamos. Uno de los síntomas de esta revolución –sigue– es la emergencia de imágenes técnicas a nuestro alrededor. Fotografías, películas, imágenes televisivas, de video, y de las terminales de la computadora” (2015:29).

⁵ Destacamos como primordiales los planteos de Alberto Giordano (2010) y Sandra Contreras (2010). Si bien acuerdan que desde fines de los años sesenta se constatan prácticas de escritura que promueven una transformación radical del estatuto de lo literario (que enrarecen y cuestionan las ideas de autonomía y autorreferencialidad), los críticos relativizan las tesis del fin de la autonomía del arte y de la caída de criterios o categorías literarias para leer la literatura. Específicamente, Giordano compara las hipótesis de Ludmer con las de Reinaldo Laddaga y califica de “intempestivas” a las primeras (las cuales conformarían un “panfleto”) y de “muy razonadas” a las segundas (2010:10). Otra crítica encendida es la que le hizo Miguel Dalmaroni (2010) en la revista *Bazar americano*. Según Dalmaroni, la posición de Ludmer, “encariñada con el hartante prefijo *post*, se trata de una estrategia comercial más o menos deliberada” (2010:1), en la que prepondera un desfase cronológico como matriz de lectura: “cuando a la luz de las distinciones *pre* y *post* de Ludmer –dice el crítico– uno revisa la literatura ‘modernista’ o de ‘vanguardias’ del siglo XX más legitimada como tal, se tiene la impresión de que las ‘literaturas postautónomas’ empezaron con Jane Austen y Balzac (o que el modo *an-autonomista* de leer ha sido desde siempre el predominante, incluso cuando conviviese con expectativas por la ‘belleza’ y con mil otros preconceptos)” (*ibidem*, 4).

⁶ Ludmer habla del “fin de una era en que la literatura tuvo ‘una lógica interna’” (2006:2), lo cual se correspondería con “el fin de las esferas o del pensamiento de las esferas” (2006:3).

⁷ En lo que llamamos “Capítulo 0” retomamos planteos de teóricos asociados con la escuela de Frankfurt porque ocurren en un momento en que el arte, con su industrialización, se liga a los procesos productivos, lo cual vuelve anacrónica la idea de un arte completamente autónomo. Según Benjamin, “la escritura, que había encontrado en el libro impreso un asilo donde llevaba su existencia autónoma, fue arrastrada inexorablemente a la calle por los carteles publicitarios y sometida a las brutales heteronomías del caos económico” (1987:38). O más adelante: “la creación de la fantasía se prepara para convertirse prácticamente en publicidad. La creación literaria se somete en el folletón al montaje. Todos estos productos están a punto para dirigirse al mercado como mercancía” (1998:190). Esta ecuación entre literatura, mercado y consumo es importante porque nos lleva al trabajo con la cultura masiva, central para pensar tanto el modernismo como nuestros días.

“diaspórica” de la cultura.⁸ En ese contexto, advierte que algunos textos de la producción reciente, aun cuando se presentan como literarios, no pueden ser leídos con criterios o categorías literarias. Siguiendo este planteo, quedarían sin efecto conceptos como el de “campo” –propuesto por Pierre Bourdieu–⁹ o el de “valor”. Nosotros, en cambio, preferimos la categoría de “cuasiautonomía” de la esfera de la cultura que Fredric Jameson propone para advertir que “no significa necesariamente defender la idea de su extinción o desaparición” (1992:106).¹⁰ Del pensamiento de Ludmer lo que nos interesa es la idea de “posición diaspórica” –el concepto de que muchas de las escrituras del presente “atravesan las fronteras de la literatura” (2006: s/n)– y la postulación de cierto régimen de ambivalencia para las artes, donde lo económico y lo mediático empezarán a tener peso al interior del sistema literario.¹¹ Estas ideas que desde un posteo en un blog personal polemizaron dentro del campo del pensamiento crítico nos permiten realizar vinculaciones con el trabajo *Fuera de campo* (2006) de Graciela Speranza. Allí la crítica analiza la literatura argentina a la luz de lo que considera la transformación iniciática de las fronteras del arte desde las intervenciones de Marcel Duchamp en el escenario plástico: “El efecto redivivo de su obra –plantea Speranza– está en todas partes, como un poderoso ‘transformador’ que ha expandido los campos cercados de los medios específicos con las posibilidades abiertas por la

⁸ Cf. Ludmer, 2006:2.

⁹ Cf. Ludmer, 2006.

¹⁰ Siguiendo la línea de Hal Foster se trata de insistir en que “la autonomía relativa de lo estético puede ser un recurso crítico” (2001:XIV).

¹¹ Ludmer subraya el cruce de la literatura con lo cotidiano –lo cual significa: “con la TV, los medios, los blogs, el email, internet, etc.” (2006:3)–, es decir con lo mediático, y postula la importancia de lo económico para entender su movimiento actual: “todo lo cultural [y literario] es económico y todo lo económico es cultural [y literario]” (2006:3).

reproducción, y operado un viraje irreversible hacia la conjunción estética de visualidad, palabra y pensamiento” (2006:15).¹²

Para atender los modos que asume la literatura en este nuevo contexto partimos de la premisa de que el avance técnico produce cambios en el aparato perceptivo, lo cual repercute en la producción de bienes culturales.¹³ Si Benjamin analiza cómo la realidad material condiciona la conciencia a partir de los cambios que causa la aparición del teléfono o la cámara fotográfica¹⁴ (y Massimo Fusillo hace lo propio con la de la imprenta)¹⁵ hoy la revolución digital habría afectado la manera que tenemos de percibir el mundo y, por ende, de percibir y producir lo estético. “Ayer el cine, –sostiene Daniel Link– hoy las realidades virtuales. Es a partir de allí que las ‘nuevas percepciones’ se construyen y solo a partir de lo cual ciertos *campos de representación* se definen” (1994:50; el subrayado es del original).¹⁶ En concordancia con el carácter histórico de los avances técnicos, el cruce entre literatura y nuevas tecnologías, como señala Beatriz Sarlo, “no sucede por primera vez” (2006:6). En esa línea, según nuestra perspectiva la

¹² Refiriéndose a la situación actual del campo estético, Speranza afirma que “empujadas por el deseo de ser *otro*, las artes visuales –pero también la literatura y el cine– se lanzan hacia el afuera de sus lenguajes y sus medios específicos, y encuentran en el *fuera de campo* una energía estética y crítica liberadora. Los campos estéticos se expanden en la posmodernidad y la transformación de los medios individuales se abandona a favor de nuevas prácticas del ‘arte en general’ que desestiman la especificidad de los soportes tradicionales” (2006:23-24; el subrayado es del original).

¹³ “Los efectos de la tecnología –afirma McLuhan– no se producen al nivel de las opiniones o de los conceptos, sino que modifican los índices sensoriales, o pautas de percepción, regularmente y sin encontrar resistencia” (1996:39).

¹⁴ “La evolución –dice Benjamin– avanza en muchos ámbitos; resulta por ejemplo evidente en el teléfono: en lugar del movimiento constante que servía a la manivela de los viejos aparatos, aparece el de levantar el receptor. Entre los innumerables gestos de conmutar, oprimir, echar algo en algún sitio, tuvo consecuencias especialmente graves el ‘disparo’ del fotógrafo. Bastaba apretar con un dedo para fijar un acontecimiento durante un tiempo ilimitado. El aparato impartía al instante por así decirlo un shock póstumo. A las experiencias táctiles de esta índole se le añadieron las ópticas, como las que traen consigo la página de anuncios del periódico y el tráfico de una gran ciudad” (1989:146-147).

¹⁵ “Los cambios en la vida material –dice– tienen sin duda un enorme eco en la cultura y la literatura: la invención de la imprenta con caracteres móviles, que confirma y hace multiplicable hasta el infinito una visión lineal del texto, coincide no por azar con el desarrollo de una nueva racionalidad científica y de una nueva concepción del espacio (...) lo que cuenta, en definitiva, es el uso social de las tecnologías” (2012:217-218).

¹⁶ Por su parte, Claudia Kozak introduce la cuestión de la subjetividad en relación al avance tecnológico: “vivimos en una tecnosfera –afirma– que modela nuestra subjetividad como quizá no lo hizo en ningún otro período” (2008:339).

experiencia de las vanguardias históricas se constituye como un antecedente obligado a la hora de pensar las nuevas prácticas literarias. Tal es así que, actualizado a los nuevos medios, focalizamos el cruce entre la literatura y el entorno mediático teniendo en cuenta lo que en aquel momento revolucionó el incipiente mercado de la prensa escrita: los ritmos de producción, las modalidades gráficas de lo escrito, las formas de distribución, la modificación de un público lector en su alcance y en sus formas de leer, las figuras legales del *copyright* y las maneras de intervenir en la esfera pública.¹⁷

En cuanto al corpus, siguiendo a Claudia Kozak, pensamos en términos de “tecnopoéticas”: “cuando las prácticas artísticas y sus ‘programas’ asumen explícitamente el entorno tecnológico –dice Kozak– nos encontramos frente a una ‘poética tecnológica’ o ‘tecnopoética’” (2012:182). Trabajamos con la producción de Alejandro Rubio, Sergio Bizzio, Alejandro López, Daniel Link, Ezequiel Alemian, Charly Gradin, Juan José Mendoza, Pablo Katchadjian y un grupo de artistas que se destacan como emergentes de lo que se considera “net.art” (Gustavo Romano, Fabio Doctorovich y Ciro Múseres).¹⁸

Además de la producción de Rubio correspondiente a los años noventa, incluida en su obra reunida *La enfermedad mental* (2012), incorporamos su narrativa que incluye los textos de *La garchofa esmeralda* (2010) –“Autobiografía podrida”, “Martina” y “La literatura argentina es el mal”–, junto con el blog *Zardoz*, escrito

¹⁷ En esta línea, Julio Schvartzman analiza los juegos de interrelaciones entre la literatura y la prensa escrita durante el siglo XIX y su análisis nos sirve para poner a contraluz el proceso actual: “Una parte fundamental de nuestra literatura –afirma– ha sido modelada por la evolución de la prensa periódica - desde sus ritmos a sus modalidades gráficas, desde la interrelación de sus secciones hasta su circuito de distribución, pasando por los avances tecnológicos de la impresión, el crecimiento del público lector y las figuras legales que definen las formas de propiedad intelectual y la responsabilidad jurídica sobre las afirmaciones que tejen la densa red de la esfera pública [...] En este sentido, las cuestiones de la edición (y sus opciones: hoja suelta, periódico, folleto, libro) no son para nada secundarias en la conformación de los textos, y hoy puede revisarse la historia de nuestra literatura desde la óptica de esta problemática, que arroja nueva luz sobre obras aparentemente cerradas en el formato de su encuadernación” (2003:10).

¹⁸ En esta selección establecemos un corte crítico, en tanto el conjunto puede ser inscripto en una serie mayor.

durante 2012 y parte de 2013, en el que Rubio se vuelca hacia el vértigo de la escritura inmediata, y por otro lado, lo que la crítica llamó su “intermezzo experimental” (*Prosas cortas* –2003–, *Foucault* –2006–, *Falsos pareados* –2008–, y *Harry Samuel Horribly* –2009–). En esta selección abordamos las diferentes formas del imaginario mediático: el contacto de la literatura con la televisión y con la nueva textualidad de internet. Las novelas que tomamos de Bizzio para seguir analizando el vínculo entre literatura y televisión son *Realidad* (2009), *Rabia* (2005) y *Era el cielo* (2007). Por su parte, para continuar con la relación entre literatura e internet, a las novelas *Kerés cojer? = Guan tu fak* (2005) de Alejandro López y *La ansiedad, novela trash* (2004) de Daniel Link, agregamos *Mi deseo es tu deseo* (1997), una obra performática en soporte virtual de Gustavo Romano, cuyo resultado se inserta dentro del clima discursivo de los textos mencionados. En la misma línea de esta última producción, decidimos incluir una serie de obras-proyecto experimentales en soporte digital. Conceptos como “hipertexto”, “hipermedia”, “multimedia”, “remix” o “concreto” –incluidos en el archivo *Tecnopoéticas argentinas* (2012) editado por Claudia Kozak– nos facilitan construir un dispositivo crítico que tenga en cuenta las particularidades del signo lingüístico y nos permita poner en relación estas expresiones con las formas de producción material de la época, en un contexto en el que internet aparece en el imaginario como una plataforma inmaterial. Entre las formaciones seleccionadas se encuentran las de Fabio Doctorovich (*9Menem9* –s/n–, *Abyssmo* –1997–), Ciro Múseres (*Spamky* –2007–, *Untitleddocument* –2005–), Gustavo Romano (*Proyecto IP Poetry* –2006–), a las que agregamos algunas editadas en papel que aluden a la lógica de la serie virtual, como son *Spam* (2011) de Charly Gradin, *El talibán* (2008) de Ezequiel Alemian, y *Sin título* (2012) de Juan José Mendoza. El carácter peculiar de estas últimas formaciones nos obliga a pensar el

término “literatura” en un sentido extendido, a partir del cual –en concordancia con la “equivalencia digital” de Richard Lanham (1993:273)–¹⁹ el estudio literario requiere atender aquella salida “fuera de campo” que refiere Speranza. En esta línea, construimos un corpus que, en gran medida, gira en torno a ciertos “experimentos” literarios, tal como entiende el término Graciela Montaldo, es decir, “intervenciones (...) que salen de su territorio, que se despliegan en direcciones que escapan a la lógica de la que proceden” (2010:12). Finalmente, en el último capítulo incluimos *El Aleph engordado* (2009) de Pablo Katchadjian, desde donde pensamos dos morales literarias que se contraponen: la de la serie digital, por un lado, y una que pervive paralelamente enfatizando la figura del genio creador y del texto como propiedad privada.

Nuestra hipótesis inicial es que el lugar liminar que ocupa la literatura en el presente puede leerse en el propio objeto a partir de las relaciones intersemióticas que los textos establecen con las lógicas discursivas propias de las tecnologías mediáticas. Por “tecnologías mediáticas” nos referimos a aquellas que “adquieren presencia social significativa en el capitalismo tardío” (Fernández Porta, 2007:127), específicamente la televisión e internet como generadoras de diferentes estructuras sintácticas –lo que Sarlo llama la “constelación web-tv” (2011:8)–.²⁰ El objetivo general que se desprende de la hipótesis es realizar un análisis explicativo del diálogo entre la literatura y las lógicas discursivas de los medios masivos mediante categorías teórico-críticas, mientras que el objetivo específico está orientado a abordar el corpus desde la perspectiva del análisis literario.

¹⁹ Cuando establece el concepto de “equivalencia digital” Lanham refiere que “el estudio literario no puede ceñirse sólo a cuestiones literarias: las demás artes pasan a formar parte del estudio literario de un modo esencial” (1993:273; la traducción es nuestra).

²⁰ En esta línea que establece un vínculo entre ambos medios, Christian Ferrer afirma que “la televisión e internet son emprendimientos complementarios que ya han comenzado a superponerse y a cooptarse mutuamente. Los une una misma ‘voluntad de emisión’” (2012:109-110).

Por su parte, la adopción de la idea de “diálogo” como premisa teórica general permite examinar la relación de la literatura con las nuevas tecnologías sin circunscribir el análisis a la perspectiva semiótica. En concordancia con aquella conjunción entre palabra e imagen que refería Speranza, las obras y formaciones literarias del presente en su salida hacia los nuevos modos de configuración electrónica más que un juego de intertextualidad producen una “conversación”.²¹ Según Laddaga

en estos universos contemporáneos la letra escrita no está nunca enteramente aislada de la imagen (de la imagen en movimiento) y del sonido, sino siempre ya inserta en cadenas que se extienden a lo largo de varios canales. Esta es la literatura de una época en la cual un fragmento de discurso está siempre ya atravesado por otros. No me refiero –aclara– a esa manera de “estar atravesado” que llamábamos “intertextualidad”, por la cual un texto exhibía siempre ecos de otros textos remotos, sino un “estar atravesado” por los textos e imágenes contiguos, sin poder acabar de asegurarse de sus bordes, de manera que todo punto de emisión se vuelve parte de algo así como una vasta *conversación*, sin comienzo ni fin determinados.

(2007:20; subrayado en el original)

Si bien no nos interesa desarrollar un análisis hermenéutico, la idea de diálogo cobra otro espesor si la reponemos desde el concepto de “alteridad del texto” que Hans-Georg Gadamer plantea en *Verdad y Método* (1977:335).²² Siguiendo las premisas del

²¹ Para Hans-Georg Gadamer la comprensión de un texto se inscribe en el género de la “conversación” (1977:457). Según sus planteos, la comprensión hermenéutica “ocurre como en una verdadera conversación, que surge algo que ninguno de los interlocutores abarcaría por sí solo” (1977:553). De Certeau, por su parte, compara las operaciones del lector de televisión y del periódico, de la publicidad y de todas las “epifanías mercantiles” (2000:LIII) con las retóricas de la conversación ordinaria, las cuales “constituyen prácticas transformadoras de ‘situaciones de habla’, de producciones verbales donde el entrecruzamiento de posiciones locutoras instaure un tejido oral sin propietarios individuales, las creaciones de una comunicación que no pertenece a nadie” (2000:LIII). Según sus términos, “la conversación es un efecto provisional y colectivo de competencias en el arte de manipular ‘lugares comunes’ y de jugar con lo inevitable de los acontecimientos para hacerlos ‘habitables’” (2000:LIII). Lotman, por su parte, habla del surgimiento de un sistema dialógico donde se destaca “la presencia de dos *partenaires* de la comunicación parecidos y al mismo tiempo diferentes” (1996:32-33). “El diálogo – sostiene– entraña la reciprocidad y la mutualidad en el intercambio de información” (1996:33).

²² El problema de la noción de “hermenéutica” –tal como lo plantea Gadamer– remite a una cuestión metodológica que se centra en el abordaje de la tradición histórica, por lo que el mayor aparato teórico está orientado a resolver la posibilidad de establecer un conocimiento objetivo que reduzca al mínimo tanto los prejuicios del intérprete en relación al contexto histórico como los que derivan del objeto analizado. Sin embargo, en el epílogo –donde refuta ciertas objeciones que le hacen otros teóricos, o al menos abre el diálogo con otras interpretaciones– Gadamer recupera el concepto de “negatividad” de

filósofo alemán la relación con la “alteridad” se percibe como un “desplazamiento [a un] horizonte ajeno” (1977:374).²³ Desde esta perspectiva, podemos pensar que en su salida “fuera de campo” la literatura establece un diálogo con un texto “otro” que circula por los canales de masas.²⁴ Asimismo, tomamos de Michel De Certeau (2000) las pautas para una comprensión del fenómeno de la lectura que no se limite al espacio de la mera recepción, a partir de la idea de diálogo como práctica activa; noción que ya aparece en el pensamiento de Gadamer, para quien la receptividad en el contexto de ese desplazamiento no necesariamente presupone “neutralidad” o “autocancelación” (cf. 1997:335-336). Según sus propios términos, “la comprensión no es nunca un comportamiento sólo reproductivo sino que es a su vez siempre productivo” (*ibídem*, 366).²⁵

Específicamente De Certeau piensa el diálogo como práctica activa en su condición estratégica y táctica. Según el filósofo francés, mientras que la estrategia “postula un lugar susceptible de circunscribirse como un lugar propio y luego servir de base a un manejo de sus relaciones con una exterioridad distinta” (De Certeau, 2000:XLIX), la táctica “debe actuar con el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña” (*ibídem*, 43). En principio, la estrategia se vincula con los modos de la literatura de afirmarse en cuanto tal. Esta condición estratégica puede rastrearse en el pensamiento de Gadamer; según afirma “uno tiene que tener siempre un horizonte para

Hans-Robert Jauss, es decir, “el modo como una obra de arte habla a su tiempo y a su mundo” (Gadamer, 1977:672) y afirma: “el aspecto hermenéutico me sigue pareciendo ineludible para toda la discusión estética de nuestros días. Precisamente desde que el ‘antiarte’ se ha convertido en un lema social y desde que el pop art y el happening, pero también conductas más tradicionales, buscan formas de arte contrarias a las representaciones tradicionales de la obra y su unidad, y pretenden jugársela a la univocidad de la comprensión, la reflexión hermenéutica tiene que preguntarse qué pasa con estas pretensiones” (*ibídem*).

²³ Según Gadamer, la idea de “horizonte” trae consigo la de “una panorámica más amplia” (1977:375).

²⁴ Gadamer habla de “un entrar en diálogo con el texto [que] es algo más que una metáfora” (1977:446).

²⁵ Jacques Rancière, en la misma línea de pensamiento, pone en cuestión el carácter supuestamente pasivo del espectador. Según el crítico “el espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante” (2010:19-20).

poder desplazarse a una situación cualquiera” (1977:375). De Certeau, por su parte, cuando describe esta faceta del diálogo sostiene que “la isla de la página es un lugar de tránsito donde se opera una inversión industrial: lo que entra aquí es algo ‘recibido’, lo que sale es un ‘producto’ (...) la empresa escrituraria transforma o conserva por dentro lo que recibe de su exterior y crea en el interior los instrumentos de una apropiación del espacio exterior” (2000:149).²⁶ En cambio, la táctica permite pensar cierta expansión de los bordes de lo literario en el sentido de que la literatura aprovecha una materia extraña a sí misma para la composición: en el juego que se establece entre dos potencias de discurso incorpora un material de consumo masivo que tiene una fuerza mayor, “el que la producción impone a todos” (*ibídem*, 41), y a partir de allí encuentra “la posibilidad de representar trayectorias tácticas que, según criterios propios, seleccionan fragmentos tomados de los vastos conjuntos de la producción para componer con ellos historias originales” (*ibídem*).²⁷ Esta condición táctica también puede rastrearse en las premisas de Gadamer cuando afirma que “la cosa de la que habla el texto puede tomar la palabra” (1977:478). Ambas nociones traen implícito el matiz de diálogo entre lenguajes, objetos y discursividades. Finalmente, del conjunto de estos presupuestos teóricos recortamos como conceptos fundamentales los de “uso” y “consumo” de De Certeau, en los que están incluidas las categorías de “estrategia” y “táctica”. Nos interesa indagar lo que el escritor en su fase de consumidor cultural fabrica a partir del discurso massmediático, o

²⁶ Por su parte, Daniel Link al tiempo que remarca la situación de pérdida de hegemonía de la literatura destaca su potencial para llevar adelante operaciones propias: “la literatura, aun con toda la eficacia que ha perdido en la batalla con los medios masivos, es una poderosa máquina que procesa percepciones o fabrica perceptos, un *perceptrón* que permitiría analizar el modo en que una sociedad, en un momento determinado, se imagina a sí misma” (1994:71; el subrayado es del original).

²⁷ Lo que se define como una “táctica de consumo”, donde el débil saca ventaja del fuerte y donde puede leerse una “politización de las prácticas cotidianas” (De Certeau, 2000:XLVIII).

en los términos de De Certeau “*las maneras de emplear* los productos impuestos por el orden económico dominante” (2000:XLIII; el subrayado es del original).²⁸

En cuanto a las premisas metodológicas consideramos necesario articular una dimensión epistemológica que contemple los matices y peculiaridades que se derivan de la “posición diaspórica” que refiere Ludmer.²⁹ Dicha dimensión integra la categoría de “*intra-acción*” propuesta por Karen Barad, que sirve para analizar la relación de la literatura con los medios en tanto situaciones de contacto “donde los términos alcanzan su definición en el contacto mismo” (cit. en Laddaga, 2010:43); y la de “*lectura distante*” propuesta por Franco Moretti que prioriza el análisis de unidades más pequeñas o más grandes que el texto (giros, temas, tropos) por sobre aquello que ha sido central en la crítica moderna (“la coherencia de los textos individuales, su ubicación en la obra de autores, la consistencia de las tradiciones nacionales” –*ibídem*, 18–).³⁰ Las prácticas de análisis que se desprenden de las categorías citadas propician una lectura experimental de las relaciones entre la literatura y las tecnologías mediáticas tendientes a indagar los modos en que la cultura de los medios configuran las formaciones de discurso, el peso del presente en la literatura, las formas que esta ensaya para representar los lenguajes sociales teniendo a la televisión e internet como paradigma, y la documentación de la realidad y de la lengua como procedimientos de la ficción.

²⁸ Nicolás Bourriaud se refiere a este aspecto como “cultura del uso” (2009:16). Específicamente, habla de “una nueva forma de cultura que podríamos calificar de cultura del uso o cultura de la actividad [en la que] la obra de arte funciona como la terminación temporaria de una red de elementos interconectados, como un relato que continuaría y reinterpretaría los relatos anteriores. Cada exposición –afirma– contiene el resumen de otra; cada obra puede ser insertada en diferentes programas y servir para múltiples escenarios. Ya no es una terminal, sino un momento en la cadena infinita de las contribuciones” (2009:16).

²⁹ Según la crítica “muchas escrituras del presente atraviesan la frontera de la literatura (los parámetros que definen qué es literatura) y quedan afuera y adentro, como en posición diaspórica” (2007: s/n).

³⁰ Laddaga, parafraseando a Franco Moretti, afirma que estas “lecturas distantes” no pueden ser sino “experimentales”, en el sentido en que en ellas “se define una unidad de análisis (...) y luego se siguen sus metamorfosis en una variedad de entornos” (2010:18). La idea es tomada de Moretti, Franco (2000); “Conjetures on World Literature”, en *New Left Review* 1 (Enero/Febrero), p. 57.

2. Un cuerpo con órganos: las partes de la tesis

La tesis se divide en cinco capítulos referidos al corpus, que trazan un recorrido que atiende a cierta radicalización en los modos en que la literatura establece el diálogo con las tecnologías mediáticas. Del primero al cuarto puede delimitarse una línea que oscila entre dos extremos: en el primero, el componente literario se presenta con más fuerza y luego, en un proceso de gradación, este va dejando lugar a cierto matiz plástico. El quinto capítulo, finalmente, sintetiza ambas características, ya que el objeto de análisis opera sobre la tradición literaria desde un gesto conceptual vinculado con procedimientos plásticos, activando tensiones que llevan a replantear cierta moral estética que es común a todo el corpus.

El primer capítulo está centrado en la literatura de Alejandro Rubio a partir de la hipótesis de que el cruce con ambas modalidades del discurso mediático –la televisión y los modos de producción digital– está atravesado por una misma vocación que puede definirse como política: esta es, reflejar la época con una fuerte dosis de ironía, tanto a partir de la imaginería circulante como de los procedimientos técnicos en boga dentro de un nuevo entorno tecnológico. De acuerdo con esa vocación que atraviesa su obra poética y narrativa, la televisión e internet forman parte de una misma constelación regida por la lógica actual de retroalimentación entre las redes sociales y los grandes medios. A raíz de esta característica que nos permite abordar el diálogo con ambas modulaciones mediáticas, en el marco del recorrido que efectúan los capítulos de la tesis proponemos su literatura como instancia inaugural. En ese sentido la pensamos como un “proemio” que nos permite introducir el campo de problemas que guiará el análisis del resto del corpus.

Desde un punto de vista cronológico una parte de la literatura de Rubio coincide con el momento de quiebre de la última revolución técnica, ya que es a fines de los años noventa –con la emergencia de internet como producto masivo– cuando en Argentina se inicia el siglo XXI en términos comunicacionales. Además de plantear su literatura como instancia inaugural (en tanto una serie de problemas que activa reaparecen en los demás capítulos) la indagamos en relación con aquello que define su peculiaridad, a partir de la hipótesis de que el cruce con el discurso massmediático implica la política en sentido estricto. La literatura y la política aparecen como maneras de producir ficciones que se entrecruzan con lo que Valeriano Bozal llama la narratividad banal de la industria cultural.³¹

En cuanto a los trabajos críticos que abordan su literatura destacamos los de Marina Yuszczuk, Violeta Kesselman, Ana Mazzoni, Damián Selci, Daniel García Helder y Nora Avaro. La tesis doctoral de Yuszczuk (2011) estudia los modos en que la poesía de los noventa se relaciona con la tradición. En ese marco, Yuszczuk analiza cómo los usos de la tradición en la literatura de Rubio se combinan con elementos de la cotidianidad más inmediata. Este abordaje nos resulta de utilidad ya que en un apartado del capítulo analizamos los modos del trabajo con la tradición literaria en aquellos pasajes en que Rubio reproduce escenas del ámbito massmediático. Yuszczuk cita como referencia obligada el “neobarroso” de Néstor Perlongher y la narrativa de Osvaldo Lamborghini. Luego subraya el uso paródico del neobarroco a partir de la incorporación de elementos pornográficos. La materialidad lingüística propia del movimiento es marcada como anacrónica, a punto tal que es pensada en los términos de una impugnación. Para nosotros, en cambio, el acudir al arsenal estético del neobarroco se

³¹ “El desarrollo de la industria cultural –afirma Bozal– (...) se ha apoyado en una narratividad cada vez más banal, sometida al ritmo y las materias impuestas por el consumo” (1999:91).

encuentra en función de tensionar el nuevo entorno tecnológico que se presenta como un aparato blando. Finalmente Yuszczuk concluye que la tradición en la literatura de Rubio se materializa en lo que el poeta llama “partes sueltas” (2011:144), segmentos aislados que se resignifican en el presente: la lírica, la gauchesca, el boedismo, figuras de la mitología popular (sobre todo del peronismo) y, aunque no los explicita, de la cultura masiva provenientes de la televisión.

En *La tendencia materialista* (2012) Kesselman, Mazzoni y Selci hacen una antología crítica de la poesía de los noventa y destacan el componente satírico de la poética de Rubio. Los críticos reseñan los libros *Música mala* y *Metal pesado* a partir de los cuales subrayan el carácter polémico de sus representaciones en relación con cierto imaginario progresista. Este aspecto puede inscribirse en las formas del “disenso” que, siguiendo a Jacques Rancière, en el capítulo destacamos como parte esencial de la literatura de Rubio.

En el mismo año la editorial Gog y Magog saca a la venta una edición crítica de su obra reunida. Allí, Mazzoni analiza la superposición de elementos heterogéneos que se corresponden con distintos estilos y movimientos literarios: el barroco, la lírica, el objetivismo, la parodia, los arcaísmos y también la faceta de puro experimento, a punto tal de decir que en su literatura se encuentran “todas las tradiciones poéticas en lengua española” (2012:10). A diferencia de lo que ocurría en *La tendencia...* aquí el corpus a tratar se amplía con *Personajes hablándole a la pared*, *Novela elegíaca en cuatro tomos*, *Prosas cortas*, *Falsos pareados*, *Harry Samuel Horribly*, *Rosario*, *Sobrantes* y *Nociones para un lechón*. Mazzoni pone los libros en su contexto histórico-político, de donde se desprende la noción de “época” como elemento fundamental, línea que continuamos en nuestra investigación al abordar la relación de la literatura de Rubio

con el imaginario mediático del presente. Cuando lee los modos en que Rubio incorpora elementos de la política, Mazzoni marca la voluntad de pensar el gobierno y la presencia del peronismo como la única fuerza capaz de hacer algo con la clase trabajadora. De hecho define a Rubio como “escritor peronista” (*ibídem*, 18) razón por la cual, según Mazzoni, ocupa un lugar marginal dentro del canon. En cuanto a la incorporación de elementos de la política nosotros destacamos aquellos que están mediados por la lógica de la televisión, de donde se desprende una crítica a la política como espectáculo o videopolítica. Finalmente, Mazzoni se detiene en el tono “juguetón” y “chistoso” (*ibídem*, 16) de lo que define “una zona tardía de su obra” (*ibídem*), la que corresponde con su faz experimental. Según la crítica, el estilo de Rubio sigue siendo “de una claridad innegociable” (*ibídem*) (incluso cuando dentro de esa zona hay un libro escrito enteramente en una lengua extranjera). A contrapelo, nosotros leemos esta parte de su obra como una poesía opaca que alude irónicamente a los modos de producción extendidos en el ámbito digital.

En la misma publicación García Helder lee *Música mala* y señala aspectos formales: las maneras de construir los versos, de establecer contrastes, reponiendo la poeticidad de su literatura en la “orientación prosódica” (2012:24). Así como Yuszczuk y Mazzoni aludían a la tradición literaria presente en la literatura de Rubio, García Helder explicita algunos de esos autores: entre otros, Leónidas Lamborghini, Joaquín Giannuzzi y Ricardo Zelarayán, “creadores de una Nueva Eufonía a partir de elementos malsonantes” (*ibídem*, 25). En esa clave, destaca el desvío de la literatura de Rubio en relación a un modelo lírico y sobre todo su fascinación por el motivo plebeyo. No obstante, para García Helder, los temas vulgares se oponen a la técnica sofisticada de la escritura, lo que deja a Rubio “fuera de la órbita del populismo” (*ibídem*, 26).

Finalmente, en la línea del resto de la crítica marca el carácter de época de su literatura y lo define como “un poeta de la sincronía” (*ibídem*, 29).

Por su parte, Avaro lee *Metal pesado* y *Prosas cortas*. En relación al primero señala dos maneras de la meditación: una vinculada con “el uso intensivo de una forma de interrogante falsamente retórico” (2012:33) y otra, de carácter narrativo, que gana sentido no en la continuidad del relato sino en el corte de la sintaxis. Como García Helder, Avaro se detiene en la materialidad del lenguaje, línea que nos resulta útil para analizar los modos en que Rubio tensiona la aparente inmaterialidad del aparato digital a partir de un trabajo con la lengua. En relación al segundo propone leerlo como “un programa para la figuración poética” (*ibídem*, 37). En este sentido, destaca el aspecto formal del libro, con lo que se erige en antecedente crítico valioso para abordar lo que la edición de su obra reunida llama el “intermezzo experimental”, materia de análisis de la segunda parte del capítulo que en nuestra tesis dedicamos a la literatura de Rubio.

Más allá de estos planteos parciales, los críticos señalan (sin profundizar) la incorporación de elementos de la cultura masiva, específicamente de la televisión. La originalidad de nuestro abordaje radica no sólo en analizar a lo largo de toda su obra de manera exhaustiva las formas de relacionarse con el material televisivo sino también de incorporar a dicho sistema los nuevos modos de producción digital. Por un lado, abordamos la triangulación entre literatura, política y tv, a partir de la hipótesis de que la escritura de Rubio, no obstante incorporar materiales propios de la televisión, se piensa y define como literaria, no sólo porque dialoga con la tradición de la literatura nacional sino sobre todo porque realiza un trabajo con la lengua. Al optar por la literatura hace un uso no televisivo del medio, a través del cual visibiliza lo que el espectáculo invisibiliza y logra construir un sentido común polémico en relación al de

los grandes medios. Por consiguiente, se trata de pensar cómo un “dispositivo de apariencia” –en términos de Rancière (2012:134)– pone en conflicto lo que Jean Baudrillard llama un “régimen de simulación” (*ibídem*), el cual se encarga de que todo quede en su lugar asignado.³² En cuanto a lo temático cobran relieve lo que Bourriaud llama “contraimágenes” (2009:122), es decir, figuras alternativas a la de los medios hegemónicos que confrontan con su lógica totalizante. En la obra de Rubio, las imágenes de la pantalla televisiva se tensionan con otras desenfocadas –o al menos que no están “bajos los focos del set” (Rubio, 2012:145)–³³ y se recortan como postales de un mundo derruido. De ese modo la omnipresente política como espectáculo deriva en lo que Roberto Espósito llama una “palabra impolítica” (1996:146), es decir, la que sigue a la catástrofe.³⁴

Por otro lado, leemos el diálogo de su literatura con internet desde una perspectiva formal, a partir de la hipótesis de que mediante el recurso de determinados procedimientos replica en clave irónica los nuevos modos de producción digital. El esfuerzo mayor de nuestro abordaje en este punto está en restablecer el carácter político que se define más en relación con lo estético que con la política a secas. Nos centramos en el análisis de la fragmentación que deriva en la opacidad del lenguaje, característica de su poesía más reciente. El corpus de esta segunda parte está definido por los libros

³² Rancière expone estos conceptos enfrentados que nos sirven para pensar una faceta de la literatura de Rubio, por lo que vamos a retomarlos en el análisis del corpus. La idea de Baudrillard, aquel “régimen de simulación”, se vincula con la construcción de la hegemonía massmediática a partir de la cual es posible que exista una imagen totalizante de la sociedad; el “dispositivo de apariencia”, en cambio, es el que introduce y propone fisuras dentro de ese discurso público que se erige como acabado (cf. Rancière, 2012:134).

³³ “Una casa más grande, mejores implementos –dice Rubio en “Una experiencia moral”– Cavallo los proveyó. Yo vi el mal / concentrado en un rostro, una pelada / bajo los focos del set” (2012:145).

³⁴ “Palabra impolítica –aclara Espósito– es la que sigue al desastre. Que lo cuenta sin descanso aún sabiendo que desastre es precisamente lo que no se puede contar” (1996:146).

editados en papel *Prosas cortas* (2003), *Foucault* (2006), *Falsos pareados* (2008), *Harry Samuel Horribly* (2009) y el blog *Zardo* (2012-2013).³⁵

En el segundo capítulo armamos una serie con tres novelas de Sergio Bizzio: *Realidad* (2009), *Rabia* (2005) y *Era el cielo* (2007). Si en el capítulo anterior pensamos la relación de la literatura con la televisión e internet, en estos textos nos abocamos exclusivamente al análisis de ciertos modos específicos del diálogo entre literatura y tv. Siguiendo a Roland Barthes distinguimos dos “morales del lenguaje” (2011:12) que tensionan la serie. Por un lado, pensamos *Realidad* y *Rabia* como novelas que en distintos grados siguen una lógica reproductiva. Según nuestro enfoque, ambas trabajan con una “palabra transparente” (Barthes, 2011:12) a partir de la operación de apropiación y desvío en relación con dos modelos derivados de la televisión:³⁶ el del *reality show* y el del “melodrama esquemático de la telenovela” (Speranza, 2005:20). La primera narra la toma de un canal de televisión por parte de terroristas islámicos mientras se está emitiendo el programa Gran Hermano y la segunda el encierro voluntario de un albañil luego de haber cometido un asesinato en la mansión donde su novia trabaja de mucama. Partimos de la idea de que ambas, en diferentes grados, reflejan la instancia que describe Jameson de fin del yo,³⁷ en tanto se presentan sin la “pincelada individual distintiva” (Jameson, 1992:39) a partir de una aparente reproducción mecánica que juega con lo televisivo y que proponemos pensar bajo la forma de lo que Barthes llama “escritura blanca” (2011:13). Según nuestra hipótesis, la

³⁵ En el desarrollo del capítulo seguiremos el número de paginación de su poesía reunida *La enfermedad mental* (2012) editada por Gog y Magog.

³⁶ Speranza, en *Fuera de campo* (2006), lee la literatura de Manuel Puig en clave de “apropiación y desvío” en relación con las películas masivas de Hollywood. Convirtiendo la “objetividad ontológica del cine en literatura” (2006:217), “[volatilizando] al narrador hasta reducirlo a un blanco abierto a los enunciados de otros” (*ibidem*), para la crítica argentina Puig transforma radicalmente el género de la novela. “La transparencia narrativa del relato clásico de Hollywood y la impersonalidad del pop –afirma Speranza en su análisis de *Boquitas pintadas* (1969)– han decantado en un despliegue de técnicas narrativas cada vez más audaces” (2006:220).

³⁷ Literalmente Jameson habla del “fin de las psicopatologías de este yo” (1992:39).

apropiación del material televisivo puede leerse como un gesto de máquina que plantea “un estado absolutamente homogéneo de la sociedad” (Barthes, 2011:64) en el sentido en que lo entiende Barthes cuando analiza las escrituras neutras.³⁸ Por otro lado, destacamos *Era el cielo* como una obra central en la serie porque sirve para pensar una matriz que atraviesa al conjunto de los textos del capítulo, es decir, el planteo sobre cómo una lógica del simulacro (aquella que Rubio contrarresta con la construcción alternativa de representaciones basadas en un dispositivo de apariencia) tiñe los modos, en principio de la literatura pero extensivamente de las demás prácticas sociales, de abordar lo real. Pero sobre todo, en la línea de pensar en términos de “morales del lenguaje”, consideramos que contradice el estado intermediático de un espectro de la literatura contemporánea donde se inscribirían *Realidad* y *Rabia*, ya que desde una escritura autorreferencial reaparecen con fuerza las categorías de autor y de Literatura (en mayúsculas)³⁹ y con ellas ciertos valores literarios que parecían perimidos. Esta novela puede leerse como un retorno de cierta intensidad que se juega en lo subjetivo, retorno al yo y sus patologías,⁴⁰ por lo que nos habilita a pensar aquel postulado de “postautonomía” que refiere Ludmer, pero para ponerlo en conflicto con cierta condición de autonomía que todavía pervive.

La serie completa, donde el componente literario fluctúa y queda tensionado por los modos de incorporar el material massmediático, podría pensarse a partir de la

³⁸ “La búsqueda de un no-estilo –dice Barthes– o de un estilo oral, de un grado cero o de un grado hablado de la escritura es la anticipación de un estado absolutamente homogéneo de la sociedad” (2011:64).

³⁹ Las mayúsculas de “Literatura” remiten a la alta tradición literaria asociada a la escritura moderna.

⁴⁰ Alberto Giordano (2008) describe *Era el cielo* como “novela del yo”, en contraposición con las “escrituras del yo”. La diferencia radica en lo que se recorta como fundamental en cada una: el estatuto ficcional y su pretensión de verdad respectivamente. El contraste con las otras dos novelas se da –en términos del propio Bizzio– en tanto *Realidad* y *Rabia* corresponden con aquel “saber panorámico, multidimensional, de la tercera persona” (en Gómez, 2008: s/n) mientras que *Era el cielo* se juega desde una primera persona introspectiva. Si bien Barthes sostiene que el “yo” es menos novelístico, la primera persona de Proust funciona en su propio esquema como “un esfuerzo prolongado y retardado hacia la Literatura” (2011:35).

pregunta sobre qué hace Bizzio con la literatura, pero a su vez (como destacó cierta crítica reciente) dentro del problema mayor sobre qué hace la literatura con la televisión.⁴¹ En cuanto a las lecturas críticas destacamos las de Mariana Catalin y Graciela Speranza, sumadas a algunas reseñas que circularon en revistas digitales. Catalin, cuando analiza el lugar de la televisión en el presente piensa el de la práctica literaria y con ella la cuestión del valor. Si bien nosotros desplazamos la interrogación sobre el valor hacia la del uso (a los modos en que la literatura se apropia de materiales circulantes) sus planteos son útiles ya que están en función de investigar una lógica intermediática. Según Catalin, Bizzio construye literariamente “paisajes massmediáticos televisivos” (2010:96). En un recorrido que va de *Planet* (1998) a *Realidad* (2009), la crítica señala la equivalencia entre las modas televisivas y los gestos de apropiación de Bizzio: de la telenovela de fines de los años noventa al *reality show* de la década del 2000. Asimismo, destaca la figura del narrador como pieza central en la construcción de aquellos “paisajes” televisivos y el guión como forma de mediación entre la palabra y la imagen, algo que según Catalin funciona tanto en la novela *Realidad* como en *Era el cielo*. En principio, coincidimos con esta afirmación sobre todo para *Realidad*, en la que pensamos la escritura fría del guión como un modo de metabolizar la palabra transparente que reproduce una oralidad secundaria de los participantes del *reality*. Efectivamente, para nosotros la voz narrativa toma la forma de una codificación intermedia, a partir de un juego con doble código: el de la literatura y el de la televisión. De *Era el cielo*, en cambio, destacamos el posicionamiento literario que se define mediante guiños tanto autorreflexivos como a la literatura moderna.

⁴¹ Mariana Catalin es quien propone “dar vuelta el problema” (2010:95) y preguntarse “no qué hace la televisión, y las nuevas tecnologías, con la literatura [...] sino qué hace la literatura con la televisión” (2010:95).

Por su parte, Graciela Speranza lee *Rabia* en un artículo del Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Universidad de Rosario. No obstante ponerla en serie con textos de la literatura del presente que retornan al realismo (de César Aira, Eduardo Muslip y Martín Rejtman), según la crítica, la novela de Bizzio es original. Su peculiaridad depende de un desplazamiento del lugar de la acción: en vez de situarla en el barrio bajo lo hace en una casa de la alta burguesía con foco en la servidumbre. En el análisis Speranza propone el concepto de “realismo de superficie” para referir a una escritura literaria que sigue los patrones formales planos de la televisión. Pero según su hipótesis, Bizzio (tomando como modelo el esquema básico de la telenovela) crea “un héroe proletario” (2005:20) y trama narrativamente “una venganza de clase” (*ibídem*). Si bien nosotros no abordamos la cuestión del realismo, el artículo nos resulta relevante para analizar el modo en que Bizzio efectúa un desvío en relación al modelo de la televisión.

Por su parte, Ariel Schettini vincula la nueva narrativa con la crisis social y política de diciembre del año 2001. Según su lectura, *Rabia* sería producto de este vínculo, de lo que se deduce el componente documental de la novela. Sus planteos son significativos, ya que de ellos se desprende lo que recortamos como una constante más allá de la literatura de Bizzio en el corpus general: la alusión en clave literaria al presente inmediato de las obras. Mariana Enríquez, por otro lado, señala una serie de elementos en *Era el cielo*: la búsqueda de impacto, el distanciamiento crítico del narrador, el desvío hacia el disparate y lo maravilloso, y de manera negativa lo efímero y deshilvanado de su escritura. “*Era el cielo* –afirma– parece una novela a medio terminar, con un narrador perezoso que olvida personajes por el camino y carece de herramientas técnicas o emocionales para profundizar” (2008: s/n). Lejos de esta

apreciación nosotros analizamos la novela de Bizzio a partir de una matriz literaria que apuesta al componente emocional. Contra el gesto reproductivo de sus otras novelas, consideramos que con *Era el cielo* Bizzio adopta una ética de escritura diferente y con ella ingresa al territorio denso del dilema existencial. En este sentido, nos sirve para pensar cómo el componente literario va cobrando fuerza en un marco de producción donde el elemento tecnológico se presenta con un peso determinante.

Por otro lado, el tercer capítulo es una primera aproximación al mundo de lo digital. Desde dos novelas en soporte papel y una obra-proyecto pensada para ser expuesta a la vez en galerías de arte y en una página de internet abordamos algunas características del nuevo entorno tecnológico. En cuanto a las editadas en papel nos referimos a *Kerés cojer? = Guan tu fak* (2005) de Alejandro López y *La ansiedad, novela trash* (2013) de Daniel Link,⁴² a esta serie sumamos *Mi deseo es tu deseo* (1996) de Gustavo Romano. Tanto la novela de López como la de Link principalmente están conformadas por fragmentos de conversaciones vía chats; la primera narra una serie de hechos delictivos como marco de la historia de migración de un travesti y la segunda una relación homosexual de clase media ilustrada que se genera y se disuelve de manera repentina. La obra-proyecto de Romano, por otro lado, consta de la recopilación de mensajes verídicos recibidos en perfiles falsos en una página de citas *online*. El marco teórico que sirve para abordar el conjunto, más allá de las particularidades de cada una, gira en torno a la noción de “acontecimiento”. En principio tomamos el concepto en la acepción de Maurizio Lazzarato (2006) para referir al avance en los adelantos técnicos, es decir, como aquello resonante que produce un quiebre en las formas de sentir y de percibir el mundo; pero también recuperamos la de Gilles Deleuze (1987), que refiere a

⁴² La novela de Link fue editada en papel en el año 2004 por la editorial “El cuenco de plata”. Nosotros seguimos la edición en soporte digital de “Blatt & Ríos” del año 2013.

situaciones triviales que se inscriben dentro de ese gran suceso y que adquieren resonancias acontecimentales.⁴³

A lo largo del capítulo nos proponemos indagar la construcción de una lengua que se desprende de los usos de las nuevas tecnologías, a partir de ciertos puntos en común en el corpus seleccionado: el cruce de la modulación tecnológica con el discurso sexual/amoroso y la recreación de cierta marginalidad que toma diferentes formas y que nos habilita a pensar la configuración de la red como un espacio segmentado por categorías clásicas, como pueden ser las de género o clase social. En esta línea, tenemos presente el concepto de “densificación” propuesto por David Joselit (2013:80)⁴⁴ para pensar internet en tanto zonas con distintos grados de accesibilidad, algo que viene de la mano de una densificación que es cultural, financiera e incluso política. En cuanto a las novelas de López y Link nuestra hipótesis es que en ellas puede leerse cómo el “plurilingüismo” propio de las nuevas redes se opone y compite con el “monolingüismo” de los medios hegemónicos.⁴⁵ Consecuentemente, del cruce entre lengua y máquina (o lengua y artefacto) puede interpretarse el sentido geopolítico que adquiere la cartografía de uso de las redes sociales. En las novelas de López y Link recortamos dos zonas bien delimitadas que corresponden a distintos sectores de un mismo espacio segmentado: de un lado el argot marginal de *Kerés cojer?* y del otro la jerga literaria de *La ansiedad*, por lo que pensamos el territorio de la lengua como un lugar de disputas.

⁴³ Estos conceptos, que actúan como marco teórico del capítulo y que a su vez sirven para pensar el corpus en su conjunto, fueron tomados del seminario “Poéticas tecnológicas y políticas del acontecimiento. Perspectivas latinoamericanas”, que la Dra. Claudia Kozak dictó en la Facultad Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario en el año 2012.

⁴⁴ La traducción es nuestra, así como el resto de las citas del libro.

⁴⁵ Tomamos los términos entrecomillados del aparato teórico que propone Lazzarato (2006).

En cuanto a los estudios críticos que abordan estas dos novelas destacamos los artículos de Beatriz Sarlo y Josefina Ludmer. Sarlo, en “Pornografía o fashion” (publicado en *Punto de vista*), relaciona la novela de López con la representación televisiva de los sectores marginales. La crítica habla de una “pornografía cool” que no es transgresora porque se vincula con el “régimen de asimilación mediática [que] ablanda toda violencia” (2005:15). Según Sarlo, López aspira al didactismo, esto es, intenta responder las preguntas que el espectador medio se hace sobre los travestis. En ese sentido, afirma que a su literatura le falta un “desvío”, ya que se reduciría a una mera moda de representación. Nosotros, en cambio, consideramos que el régimen de la televisión se caracteriza por una fuerte impronta moral frente a los materiales que representa y que López suspende el juicio de valor, efectuando justamente un distanciamiento de la lógica que rige el imaginario televisivo.

Luego, en “Sujetos y tecnologías” Sarlo propone el concepto de “novela etnográfica” (2006:2). A partir de un corpus heterogéneo (César Aira, Washington Cucurto, Rodolfo Fogwill, Daniel Link) destaca el presente como escenario a representar por la literatura contemporánea. En ese contexto afirma que *La ansiedad* puede ser leída como novela de tema y de técnica. En cuanto al tema hace foco en el carácter homosexual del texto. En cuanto a la segunda característica, señala el dossier preliminar como parte de una cronología de las tecnologías mediáticas: Link comienza con reportajes ficticios en diarios y luego construye la historia con “prints” de la computadora. Particularmente, a nosotros nos interesa cuando se detiene en la técnica. Acordamos con la hipótesis de que la novela de Link tematiza la historia de los medios, y la hacemos extensiva a la de López, ya que en *Kerés cojer?* los recortes de los diarios también se complementan con capturas de pantallas en salas de chats. En relación a

estas últimas, Sarlo afirma que el modelo de la industria cultural habría dejado lugar al modelo genérico de “no escritores”. Finalmente, destaca el rasgo documental del texto de Link (algo que nosotros encontramos más presente en la novela de López).

Por su parte, Josefina Ludmer en “Literaturas postautónomas 2.0” separa los textos que exhiben sus marcas de pertenencia a la literatura a partir de gestos autorreferentes y aquellos que se presentan como “basura”. Dentro de este segundo grupo ubica *La ansiedad* de Link, sobre todo por el subtítulo que declara “novela trash”. Este esquema no condice con nuestra lectura, ya que consideramos que en la novela de Link (así como en *Era el cielo* de Bizzio) la condición de postautonomía que refiere Ludmer al tiempo que es tematizada se relativiza al interior del propio sistema del texto. Es decir: si bien puede leerse cierto gesto de ruptura en la composición “trash” con sobrantes discursivos, los momentos autorreflexivos que incluye la novela señalan su filiación con la modernidad literaria.

La obra-proyecto de Romano, por su parte, nos lleva a pensar al lenguaje mismo en su poder generador, ya que consiste en un poema colgado en una página de encuentros amorosos que genera réplicas, las cuales se presentan como el material textual de la composición. Asimismo, la abordamos en función de revisar cierta conmoción en las fronteras entre lo privado y lo público como correlato de una lógica impuesta por las redes sociales. Dentro del capítulo, *Mi deseo es tu deseo* nos sirve como complemento de las novelas de López y Link porque el resultado se inscribe en la misma naturaleza textual, pero al constituirse en el entorno digital también actúa como obertura del siguiente capítulo.

En el capítulo cuarto invertimos la lógica del tercero y nos centramos en formaciones del entorno digital a las que les sumamos algunos libros marginales en

soporte papel que escenifican el contacto con internet pero también con la televisión, recuperando la línea que abría el proemio y continuaba el segundo capítulo. A partir del carácter performático de estas textualidades contemporáneas, abordamos lo que Ludmer plantea como un cambio en el estatuto de lo literario,⁴⁶ pero para analizar la supervivencia de rasgos y funciones asociados con la literatura de una etapa anterior. En particular, nos centramos en la idea de “función poética” de Roman Jakobson.

En principio, partimos de la hipótesis de que las formaciones que seleccionamos 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 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, indagamos la descentralización del hipertexto como un mensaje textual en sí mismo, la condición multimedia que nos lleva a revisar el trabajo de las vanguardias históricas y a recuperar el “efecto Duchamp”, y la reproducción técnica en su condición de copia digital que adquiere un nuevo matiz en relación a la reproducción mecánica que pensó Benjamin. 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 estas formaciones, sigue los patrones del arte concreto.⁴⁷

⁴⁶ En la misma orientación, Link sostiene que “las transformaciones tecnológicas modifican el estatuto (jurídico, ontológico) del arte y constituyen *un horizonte de posibilidades*” (2003:82; el subrayado es nuestro). Vattimo, por su parte, afirma que “las nuevas condiciones de reproducción y goce artístico que se dan en la sociedad de los mass media, modifican de modo sustancial la esencia, el *Wesen* del arte” (1996:134).

⁴⁷ El arte concreto, con desarrollo en Brasil y Argentina, tiene un fuerte carácter técnico y según señalan Alelí Jait y Claudia Kozak “atravesada 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 materia fónica) o escrita (la materia gráfica)” (2012:52). (Para ver el desarrollo histórico del movimiento en Argentina cf. Kozak, 2012:52.)

En cuanto a los abordajes críticos encontramos trabajos meticulosos que reseñan descriptivamente las nuevas textualidades que giran en torno al ambiente digital. Como los más relevantes destacamos *Escrituras past* (2011) de Juan José Mendoza y *Tecnopoéticas argentinas* (2012), edición a cargo de Claudia Kozak. Ambos textos siguen una vocación taxonómica que es útil como ordenamiento de un campo experimental en proceso. Mendoza analiza lo que llama “las palpitaciones electrónicas de lo contemporáneo” (2011:16) y a partir de allí cataloga una serie de proyectos centrados en la copia y la variación de lo ya hecho. Aporta conceptos y categorías de clasificación tendientes a definir rasgos peculiares de la literatura emergente en el contexto digital. Para referirse a “la aparición de unos textos en otros” (*ibidem*, 22) propone el término “past”, apócope de “pastiche” pero también derivación del extendido “*copy and paste*”. Luego, define las del ámbito electrónico como escrituras “trónicas” que señalan un “borde de lo literario” (*ibidem*, 55). A las que operan a partir de la recontextualización de la tradición literaria las califica como escrituras “loop”, y destaca a Pablo Katchadjian como uno de sus principales exponentes. Por otro lado, a las que construyen su sintaxis a partir de escaneados de libros anteriores las conceptualiza bajo el rótulo de escrituras “scanners”, señalando a Ezequiel Alemian como uno de los ejemplos más destacados. A las que se constituyen a partir del residuo electrónico las piensa como escrituras “spam”; siendo Charly Gradin una referencia ineludible. Finalmente, para referirse al “uso *replay* del apropiacionismo” (*ibidem*, 79) propone el término de escrituras “samplers”. En relación a esta última característica nos parece pertinente traer a colación el artículo de Speranza “Tiempo recuperado. Apropiación 2.0” que en el año 2013 publicó en la revista *Otra parte*. Allí, la crítica describe la nueva disponibilidad de los materiales en lo que llama “el fárrago promiscuo de la red”

(s/n) y sostiene la hipótesis de que ante la pesadilla de la sobrecarga de información el arte y la literatura recurren al “antígeno de la apropiación” (s/n). En el abordaje de un corpus ecléctico que incorpora tanto material audiovisual como escrito, Speranza lee *La cadena del desánimo* de Katchadjian. De manera concisa intenta superar la visión descriptiva de estos objetos conceptuales a partir de una lectura crítica que reconstruye una trama en lo que Katchadjian presenta como un compendio de citas ausentes de todo marco narrativo. Tanto del trabajo de Mendoza como del artículo de Speranza destacamos la idea teórica que vincula el procedimiento de la apropiación al mundo virtual del 2.0 porque es un dispositivo que usamos en nuestro propio análisis.

Por su parte, el libro a cargo de Claudia Kozak, editado por Caja Negra, se lee como un diccionario o mapa que da cuenta del cruce entre arte y tecnología. A partir de diferentes entradas los críticos historizan y construyen conceptos para definir las prácticas que, en palabras de Kozak, “asumen el entorno técnico” (2012:8). El aporte es significativo porque da cuenta de un panorama amplio de las obras-proyecto que desde el siglo XX a esta parte se vienen desarrollando en Argentina. Fabio Doctorovich, por ejemplo, es mencionado en el apartado “concreto”, así como en “multimedia”, donde también aparecen las experimentaciones digitales de Ciro Múseres y de Gustavo Romano; *Spam* de Charly Gradin es reseñado en la entrada “spam de arte”; *El talibán* de Ezequiel Alemian e *IP poetry* de Romano se mencionan en “tecnopoesía”, donde podrían inscribirse los demás autores citados ya que se trata de aquellas obras en que la poesía confluye con lo tecnológico.

Finalmente, el capítulo quinto es un punto de llegada. Más allá de que proponemos que *El Aleph engordado* (2009) de Katchadjian puede ser leído como tecnopoética, destacamos que su aparición produjo una polémica literaria que actúa

como síntoma que permite repensar toda la serie en el campo extendido de la literatura. Katchadjian tomó “El Aleph” de Jorge Luis Borges y le fue agregando secuencias hasta convertirlo en un texto diferente con más del doble de su extensión. En principio, leemos el texto a partir de una hipótesis orientada a demostrar que no sólo *El Aleph engordado* sino el artefacto metódico que construye aluden a un efecto relacionado con la maquinaria *soft* del entorno digital. En esa línea señalamos algunas metáforas críticas que vinculan el texto de Katchadjian con cierta condición de máquina: la “mecánica del engorde” (2015: s/n) a la que refiere Ezequiel Alemian, el “*texto maquínico e irrespetuoso*” (2015^a: s/n) del que habla Juan Terranova o, según César Aira, la “máquina latente de formalización” (2009-2010:8): “todo orden contiene otro orden – afirma este último– como una máquina latente de formalización” (*ibídem*). En una segunda instancia, nos detenemos en la polémica que despierta el texto de Katchadjian a partir de la demanda por defraudación de los derechos de propiedad intelectual que le inicia María Kodama, para analizar las morales literarias que se ponen en tensión.

De las numerosas reseñas y artículos que abordan *El Aleph engordado* diferenciamos dos grandes líneas: aquellos que leen una continuación del original y los que destacan su carácter confrontativo. Entre otros, César Aira y Ezequiel Alemian pueden inscribirse en el primer grupo. Si Aira enumera los elementos agregados y concluye que en esa cuenta puede leerse la replicación del infinito a la que alude “El Aleph”, Alemian sostiene la idea de una filiación procedimental de manera explícita: “La mecánica del engorde –afirma– tiene una lógica absolutamente borgeana y coherente con ‘El Aleph’ original” (2015: s/n). En esa dirección, a contrapelo de nuestra hipótesis, sostiene que el texto de Katchadjian se inscribe en un conjunto de “experiencias anacrónicas en el sentido en que regresan a una concepción de lo literario

en la cual la forma y el contenido están nuevamente diferenciados” (*ibídem*). Pablo Gasloli, por su parte, también puede incluirse en este grupo. En su artículo “Help a él” (incluido en el N° 2 de la revista *Mancilla*) hace un análisis comparativo entre “El brujo postergado” de Borges y un fragmento de *El Conde Lucanor* de Don Juan Manuel, ya que el primero se trataría de una reescritura del segundo. De hecho hace lo mismo con “El Aleph”, que aparece como reversión de un fragmento de *La araucaria* de Don Alonso de Ercilla y Zuñiga. A partir de allí, según Gasloli, se puede establecer una vinculación conceptual en los términos de una filosofía estética con la operación de Katchadjian, la de intervenir con su escritura el texto de Borges.

Juan Terranova, en cambio, en *El Aleph engordado* lee “una relación de injuria y homenaje” (2015^a: s/n) y, en la dirección de pensar los agregados como momentos disruptivos, señala aquellos que siguen la idea de cierta “picaresca”. En sus propios términos “ese Aleph, sobre todo el engordado, es latino, barroco, feroz: una respuesta mediterránea a un autor que siempre se jactó de su pertenencia anglo” (*ibídem*). Juan Caballero, también en la línea “confrontativa”, propone la idea de un Aleph “contaminado” (2012:3)⁴⁸ y afirma la hipótesis de que los agregados funcionan como un virus parasitario que tensionan el estilo compacto y minimalista del original.

De los dos grupos que reseñamos sobre todo nos interesan las posturas del segundo, es decir, la idea del texto de Katchadjian como disenso en relación a una moral estética que aparece cerrada. Por consiguiente, centramos nuestro análisis en esa línea de abordaje crítico y la hacemos extensiva a lo que llamamos el “affaire Katchadjian” desde donde pensamos dos morales literarias que se contraponen: la serie digital como

⁴⁸ La traducción es nuestra, así como el resto de las citas del libro.

correlato de una “cultura libre”, por un lado, y una que pervive paralelamente enfatizando el principio legal de la autoría y los alcances del *copyright*.

Por último, a los capítulos referidos al corpus los antecede un “capítulo cero”, dedicado a la relación teórica entre arte y tecnología. Allí, al tiempo que delimitamos un marco teórico específico, ponemos el problema en perspectiva para marcar las líneas de continuidad y ruptura con relación a quiebres o revoluciones técnicas del pasado, en función de pensar las particularidades del presente.

Capítulo 0

“Arte y tecnología”: un marco teórico

1. Continuidad y ruptura

“¿Qué produce un presente como diferente y cómo un presente enfoca a su vez un pasado?”

(Hal Foster)

Una vez establecidas las premisas teóricas generales en torno a la idea de diálogo creemos pertinente poner en perspectiva histórica el problema de la relación entre arte y tecnología, y desde allí delimitar un marco teórico específico. El primer supuesto es que el tiempo presente no puede ser leído en la clave de un “presente puro”. Si “la cultura industrial es el nombre de la formación cultural que reconocemos como punto de partida del mundo que conocemos” (Link, 2005:363),⁴⁹ para preguntarnos por las particularidades de lo contemporáneo consideramos relevante revisar los planteos teóricos referidos a lo tecnológico en instancias anteriores del proceso de modernización. En la delimitación del corpus fuimos construyendo la idea de un presente que refleja los destellos de una temporalidad anterior, cuyos referentes inmediatos pertenecen al campo de los medios artísticos específicos de las vanguardias históricas. A través de su relevamiento, analizamos el retorno a un pasado con el objetivo de canalizar su fuerza y ponerla en función de intervenir en el presente: parafraseando a Laura Cabezas, pensamos las vanguardias como “fuerzas disruptivas

⁴⁹ Según Andreas Huyssen, “los orígenes de la cultura de masas moderna se remonta a las décadas cercanas a 1848” (2002:44). Flusser, por su parte, en la misma línea afirma que “la revolución cultural de la actualidad se inició a mediados del siglo XIX” (2015:109).

que siguen operando en la realidad” (2014:93).⁵⁰ Así, el término “actualidad” en el sentido que lo usa Walter Benjamin habilita pensar los textos recientes en “constelaciones críticas” de presente y pasado: según sus propios términos, “no es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación” (2005:464). A partir de esta idea se recorta lo que Jean-François Lyotard define como “contemporáneo”, es decir, un relato que funciona como “reescritura de la modernidad” (1988:194).⁵¹ La historicidad de las vanguardias –ese pensarse como “históricas”–, en efecto, ilumina la relación de textos actuales con su época y permite establecer constelaciones donde estos entran en diálogo con procesos que se afirman como anteriores. Según Eloy Fernández Porta “la preocupación central de Marinetti no era tanto la evolución del coche o de la avioneta como la vivencia, aquí y ahora, del presente de los mismos -lo que Lyotard llamó la pulsión del vanguardista por el *now*-. En este aspecto, el futurismo –sostiene– es una forma de presentismo” (2007:166-167).

En cuanto a la literatura, Jerome McGann sostiene la hipótesis de que la del siglo XXI, al tiempo que se abre hacia una nueva “textualidad” (McGann, 2001:25),⁵² puede leerse en clave de un *ritornello* hacia un momento de convulsión tecnológica como fue el siglo XIX, sin desconocer el carácter diferencial que poseen las textualidades más recientes en comparación con las precedentes.⁵³ A partir de esta

⁵⁰ Laura Cabezas usa esta fórmula para describir la tendencia de la crítica brasileña que visita anacrónicamente el pasado para “volver peligroso el pensamiento en el siglo XXI” (2014:93).

⁵¹ “No se trata del fin de la historia –dice Paul Virilio– sino de su límite superior de aceleración” (1993:155).

⁵² McGann habla de un nuevo tipo de “textualidad” para referirse a la condición hipertextual de nuestros días (cf. 2001:25; la traducción es nuestra, así como el resto de las citas del libro).

⁵³ Perloff usa el concepto de “retaguardia” (*arrière-gard*) para referirse al retorno de prácticas y procedimientos legitimados hacia fines del siglo XIX y principios del XX (cf. 2010:52; la traducción es nuestra, así como el resto de las citas del libro). Más adelante aclara que no se trata de una mera repetición ni de un retorno a formas tradicionales sino a un modelo de vanguardia con un carácter diferencial (*ibidem*, 58).

premisa, nos proponemos marcar las líneas de continuidad y ruptura siguiendo hipótesis del aparato teórico, conformado por dos grandes bloques: por un lado, Walter Benjamin y Theodor Adorno como exponentes asociados con la escuela de Frankfurt, y por el otro, Marjorie Perloff, Kenneth Goldsmith, David Joselit, McGann, entre otros, como referentes de una crítica más cercana en el tiempo que se ocupa de los problemas emergentes.

La delimitación de los dispositivos teóricos gira en torno a analizar cómo las relaciones identificadas con la modernidad entre lo tecnológico y la esfera estética se replantean en el contexto presente; en particular se enfoca en la mediatización del contenido por la forma, el montaje sincrónico, la fragmentación, el germen de lo reproductivo, el énfasis material del arte y la construcción de una lengua novedosa en su cruce con lo tecnológico.⁵⁴ La lectura de la repercusión del cambio técnico sobre las formas de la imaginación y el arte –o, en los términos materialistas de Benjamin, sobre “los medios espirituales de producción” (1998a:137)– se arrastra como un sedimento desde los siglos XIX y XX. De lo que se trata en nuestro estudio sobre la literatura del presente es de actualizar lo que tanto Benjamin como Adorno entendieron a principios del siglo pasado. Del debate entre ambos teóricos –según Eugene Lunn, un “enfrentamiento político-estético” (1986:175)– específicamente destacamos lo tecnológico como condicionamiento material, pero también como procedimiento constructivo, a partir de pensar la máquina como herramienta y modelo para la

⁵⁴ Si, según Marshall McLuhan, “la edad mecánica inevitablemente ha de solaparse con la eléctrica, como en el ejemplo obvio del motor de combustión interna, que requiere una chispa eléctrica para desencadenar la explosión que propulsa sus cilindros” (1996:204), entendemos que las edades mecánica y eléctrica han de solaparse con la digital. De allí la pertinencia del retorno al estudio de los quiebres tecnológicos de los siglos pasados para abordar las manifestaciones estéticas del presente que explotan las nuevas posibilidades técnicas del hipertexto y lo hipermedial.

producción literaria.⁵⁵ Por otra parte, no pasa inadvertido que “las ligaduras técnicas [de cada época] no son sólo técnicas, sino que tienen una inmediata e íntima dimensión social” (Mitchan, 1989:14), o, como sugiere Vilém Flusser en su análisis de la cámara fotográfica, que todo aparato está contenido en otro de superior jerarquía que siempre es sociopolítico.⁵⁶

La reconstrucción de filiaciones entre períodos distantes supone atender al “cambio” como una instancia clave para el establecimiento de la línea de continuidad. El cambio tanto social como simbólico que tuvo lugar en el fin del siglo XX y comienzo del XXI no se da aislado de cambios precedentes. Walter Benjamin ilustra el momento de ruptura del siglo XIX: “Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado” (1989:168). Umberto Boccioni el de principios del XX: “todas las cosas se mueven, todas las cosas corren, todas las cosas están cambiando con rapidez” (cit. en Perloff, 2009:335). Luego, décadas más tarde, McLuhan: “todo está en cambio: usted, su familia, su barrio, su educación, su puesto, su gobierno, su relación con ‘los otros’. Y está cambiando dramáticamente” (1997:8). En el siglo XXI, al igual que en aquellos momentos del pasado, nos encontramos frente a lo que Lyotard llama “un nuevo decorado” (1987:100).⁵⁷

⁵⁵ Mientras que Benjamin y Adorno por sí solos no sirven para pensar el presente, según Huyssen quizás sí puedan ser una herramienta útil de manera articulada: “si la crítica de Adorno a la industria cultural capitalista –sostiene– se articula con las teorías de Brecht y Benjamin puede resultar todavía válida” (2002:272).

⁵⁶ Según Flusser “hay dos programas entrelazados dentro de la cámara: uno mueve la cámara para producir automáticamente las imágenes, y el otro le permite al fotógrafo jugar. Sin embargo, hay otros programas escondidos debajo de estos dos: uno compuesto por la industria fotográfica (que ha programado la cámara); otro compuesto por el complejo industrial (que ha programado la industria fotográfica); otro, compuesto por el complejo socioeconómico, y así sucesivamente” (1990:29).

⁵⁷ Parafraseando a Virilio, se trata de “una revolución tecnológica que inaugura paralelamente, en la historia de la representación y por lo tanto en la representación de la historia, una nueva percepción del espacio y el tiempo” (1993:49).

A partir de esta idea de “cambio” que persiste en dos etapas distintas pensamos en términos de una dialéctica: como afirma Rancière, “lo que permite este vuelco es la concepción del tiempo, que la radicalidad ética de hoy ha heredado de la radicalidad modernista de ayer, es decir, la idea de un tiempo cortado en dos por un acontecimiento radical” (2005:49). Si hay un salto tecnológico deducimos que se modificaron los parámetros conceptuales para definir lo político, lo social y lo estético, pero en esa misma cualidad de quiebre con lo anterior se produce una equiparación entre los distintos períodos. En este sentido, Perloff sostiene que “en nuestro ‘mundo planetario’ de monumentos-instante, *el lenguaje de la ruptura* característico del periodo previo a la primera guerra mundial *reaparece* como lo que Smithson llama ‘la dialéctica del lugar y el no-lugar’ (...) donde lo sólido y lo líquido se disolvieron cada uno en el otro” (2009:433; el subrayado es nuestro).⁵⁸ Cuando piensa las particularidades del siglo XXI refuerza la hipótesis de la continuidad al identificarlo como un “momento futurista”.⁵⁹ Según la crítica, el “*ethos* visionario y experimental del período anterior a la primera guerra mundial encontró un homólogo en lo que McGann ha llamado la ‘textualidad radiante’” del hipertexto (2009:46).⁶⁰ Para McGann, las herramientas contemporáneas

⁵⁸ Esta reaparición, en principio semántica, como decíamos trae aparejada una serie de reapariciones de procedimientos estéticos. En esta línea, según Bourriaud “la modernidad se prolonga hoy en la práctica del bricolaje y del reciclaje de lo cultural, en la invención de lo cotidiano y en la organización del tiempo” (2013:12).

⁵⁹ “(E)l momento futurista –afirma– fue testigo de la invención de la mayor parte de las prácticas artísticas que asociamos con ‘vanguardias’ posteriores como Dadá y el surrealismo: el collage, el *ready-made*, la poesía sonora, el manifiesto, el arte de acción, la tipografía no lineal, el texto generado al azar, el *Zaum*, la arquitectura expresionista, el *assemblage* y la fotografía abstracta” (2009:35). Más que uno o varios movimientos, para Perloff lo que hay es un “momento”. “De hecho –dice– mi opinión es que los movimientos futuristas –el italiano y el ruso–, como se desarrollaron, no estuvieron a la altura del momento futurista” (2009:38), de lo que deducimos una diferencia entre “movimiento” y “momento”. Esta coyuntura, a pesar de “la súbita destrucción de lo vertical” (2009:36) del 11 de septiembre de 2001 en el World Trade Center, resurge con nuevo ímpetu durante el siglo XXI.

⁶⁰ En palabras de Ted Nelson “hipertexto” se refiere a “una escritura no-lineal, textos que se bifurcan y permiten al lector tomar decisiones, para ser leídos en una pantalla interactiva. Con el hipertexto –agrega– podemos crear nuevas formas de escritura que reflejen la estructura de aquello sobre lo que escribimos; y los lectores pueden elegir diferentes caminos de acuerdo a su interés y el flujo de sus pensamientos” (cit. por Charly Gradin, en Kozak, 2012:137).

hiper y multimedia constituyen una especie de “resurrección profana” (2001: xiii) de antiguos modelos sagrados de comunicación. Como anticipamos, según su postura, para entender la emergencia de los nuevos tipos de textualidad hay que volver a mediados y fines del siglo XIX, donde lo que hoy se manifiesta ya empezaba a ser previsto: en matemática, física, lógica, así como en la emergencia de la fotografía.⁶¹ El siglo XIX se recorta en su investigación como un momento de quiebre, donde imagen y palabra comienzan a descubrir nuevas y significantes relaciones. En sus propios términos, “los quiebres tecnológicos como la litografía y el grabado en acero son más que causas que aceleran estos procesos. Son los signos del esfuerzo de una cultura de medios técnicos por aumentar la fuerza expresiva de la obra a través del diseño visual” (2001:62).

Por otro lado, siguiendo la línea de las rupturas examinamos lo “específicamente” contemporáneo como un momento de cambio con sus propias peculiaridades.⁶² “En todas las artes –dice Paul Válerý– hay una parte física que no puede ser tratada como antaño” (cit. por Link, 2003:47). Se trata de pensar la superestructura de esa fase que Jameson identifica con la posmodernidad, en referencia a “un tipo de sociedad completamente nuevo y a menudo bautizado como ‘sociedad postindustrial’ (Daniel Bell) [o] ‘sociedad de consumo’, ‘sociedad de los *media*’, ‘sociedad de la información’, ‘sociedad electrónica’, o de las ‘altas tecnologías’” (1992:13-14). Hal Foster, por su parte, establece los antecedentes teóricos de las “ramificaciones culturales de las tecnologías modernas” (2001:212) –piensa en el Benjamin de la década del treinta, luego las derivas en torno a la “muerte del sujeto” en Louis Althusser, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Roland Barthes, y

⁶¹ Siguiendo esta línea, en *Unoriginal genius* Perloff equipara los recorridos de Benjamin por los pasajes decimonónicos con los actuales del entorno digital (2010:49).

⁶² Según Daniel Link el salto tecnológico “nos obliga a pensar todo de nuevo” (2005:16), y ello implica “pensar de nuevo las palabras que nos permiten explicarnos el presente y el pasado” (*ibídem*).

las siguientes reflexiones sobre los *mass media* de la década de los sesenta en Guy D ebord y McLuhan– para pensar las particularidades del “hoy”: “una sociedad de libertad electrónica o de las nuevas posibilidades del ciberespacio” (2001:213). En contraposición con la “sociedad mecánica” o “industrial” –que según Daniel Link habría caído en una “senectud” (2005:343)–⁶³ debemos identificar el carácter diferencial de lo que Flusser llama un “aparato *soft*”. Según el teórico checo-brasilero:

La cámara est  hecha de material, de metal, vidrio, plástico, etc. No es esta dureza física lo que la convierte en un juguete, como tampoco es la madera con que están hechas las piezas y el tablero lo que hace del ajedrez un juego. Lo que uno paga al comprar una cámara no es tanto el material físico con el que est  hecha, sino el programa que le permite producir fotografías. Con facilidad observamos cómo el *hardware* de los aparatos se vuelve cada vez más barato, mientras que el *software* es cada vez más caro. En cuanto al más suave (*soft*) de todos los aparatos, el aparato político, por ejemplo, observamos fácilmente 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. [...] Este cambio de poder del objeto al símbolo es el indicio verdadero de la “sociedad de la información” y de un “imperialismo de la información”.

(1990:30)

Si, como vimos, McGann establece una línea de continuidad con la tradición para pensar el hipertexto, luego plantea un nuevo modelo teórico para abordarlo: el “modelo cuántico”.⁶⁴ Según su postura, los modelos de análisis topológicos y cuánticos –aplicables a la escritura literaria– son más adecuados para analizar la condición textual contemporánea –abierta desde 1993 con la emergencia de internet–⁶⁵ que los modelos

⁶³ En esta misma línea, Huyssen sostiene que “el alto modernismo se ha vuelto estéril y nos impide entender los actuales fenómenos culturales” (2002:9).

⁶⁴ McLuhan –siguiendo el pensamiento de Albert Einstein– rechaza esta proposición de estudio cuántico del material estético: “incluso Einstein no pudo enfrentarse fácilmente a la nueva física cuántica. Demasiado visual y newtoniano para esa nueva tarea, dijo que los cuantos no podían tratarse matemáticamente. Equivale a decir que la poesía no puede ser traducida correctamente en forma meramente visual en la página impresa” (1996:130).

⁶⁵ Según McGann, la importancia de los cambios producto de la digitalización se hizo evidente con la aparición de la WWW en 1993. Para el académico norteamericano en ese momento se tuvo conciencia de que “estábamos en presencia de una nueva condición textual” (2001:169). El crítico piensa el proceso en

tradicionales desde Platón y Aristóteles a Kant y Marx. Con la fórmula “*Quantum poetics*” no se refiere a “ciertas figuras y tropos [provenientes del campo científico] que estimulan las prácticas de algunos escritores [sino a] un conjunto de métodos críticos y procedimientos” (2001: xv) aplicables al estudio del trabajo imaginativo que se desarrolla en el nuevo ambiente digital. Así, el hipertexto nos obliga a repensar la tradición teórica pero también a construir nuevos modelos que sean más pertinentes a la hora de afrontar las particularidades del presente. Si en su momento, como sostiene McLuhan, primero el telégrafo modificó sustancialmente “el lenguaje y el estilo y temática literarios” (1996:260), y luego la máquina de escribir,⁶⁶ hoy el entorno digital es la clave para entender una nueva dinámica.⁶⁷

En *Radical Artifice* (1991), Perloff marca el punto de quiebre del momento presente en relación a la tradición modernista en la abolición de un axioma central de la escuela de Frankfurt: el de “la Gran División” (Huyssen) entre la alta cultura y la cultura masiva.⁶⁸ En su despliegue teórico esta apreciación deriva de reponer la obra en su contexto, es decir, de asumir que adquiere su forma en una cultura electrónica o digital como parte del horizonte crítico. Según Perloff, deberíamos prestarle más atención a lo que pasa en la pantalla de la televisión y en la terminal de las computadoras para luego ver cómo el arte se posiciona dentro de ese nuevo ambiente

Estados Unidos; en Argentina los cambios se hicieron visibles cuando internet pasó a ser un producto de uso masivo, sobre fines de la década del noventa.

⁶⁶ Walter Benjamin decía que “la máquina de escribir convertirá la mano del literato en algo extraño al portaplumas sólo cuando la precisión de las formas tipográficas intervenga directamente en la concepción de sus libros” (Benjamin, 1987:40).

⁶⁷ En el contexto de los avances tecnológicos actuales el cambio no tiene tanto que ver con la incorporación de procedimientos artísticos (que como ya anticipamos proceden de las vanguardias históricas de principios de siglo pasado) sino con la disponibilidad de grandes flujos de lenguaje en el entorno digital.

⁶⁸ Andreas Huyssen, siguiendo la categoría de “posmodernidad”, es quien advierte sobre la pérdida de vigencia de aquel discurso que insiste en la división entre lo alto y lo bajo. “Muchos artistas –afirma– han incorporado exitosamente en sus obras formas de la cultura de masas, y ciertas zonas de la cultura de masas han adoptado estrategias de la alta. Si existe alguna, ésta es la condición posmoderna en la literatura y las artes” (2002:10).

“que determina nuestro mundo visual, acústico y verbal” (1991:15).⁶⁹ “La arena poética –afirma– es el mundo electrónico” (*ibídem*, xiii). Por lo tanto, al igual que en McGann, la naturaleza del hipertexto y lo hipermedial como condición textual del presente se vuelve algo central: a partir de John Cage, Perloff estudia una “situación de descentramiento [donde] cada cosa está en el centro” (*ibídem*, xiv). Asimismo, analiza el predominio de la imagen no sólo en las artes visuales sino también en la literatura, que por momentos puede ser leída como un arte visual a partir de lo que la crítica llama “la videación de nuestra cultura” (*ibídem*, 74).

Teniendo en cuenta este doble juego entre continuidad y cambio habría que plantear la idea de una periodización histórica que nos sea pertinente. Es decir, que sea capaz de expresar los quiebres dentro un *continuum* en lo referido a los momentos de modernización, sobre todo si pensamos –con Buck Morss– que “las concepciones de temporalidad tienen implicancias políticas” (2004:79). Para Jameson, “la tecnología es el resultado del desarrollo capitalista” (1992:79) y distingue, siguiendo a Ernest Mandel, tres etapas de revolución tecnológica: la producción mecánica de motores de vapor desde 1848, la producción de motores eléctricos de fines del siglo XIX, y la producción mecánica de ingenios electrónicos y nucleares que se producen a partir de 1940. Esta periodización, más que al análisis estético, está orientada a pensar los regímenes económicos dominantes en una serie de expansiones dialécticas con respecto a las fases anteriores: el capitalismo mercantil, seguido del capitalismo posindustrial, seguido por una fase del capital multinacional. Hal Foster, en cambio, “en lugar de adaptar el engorroso esquema mandeliano de períodos de cincuenta años” (2001:212) se centra en tres momentos dentro del siglo XX separados por treinta años de distancia: mediados del treinta como culminación de lo que llama la “altamodernidad” (2001:212), mediados

⁶⁹ La traducción es nuestra, así como el resto de las citas del libro.

de los sesenta como “pleno advenimiento de la posmodernidad” (*ibídem*) y mediados de los noventa. Daniel Link, a la hora de pensar la cultura industrial, con Peter Sloterdijk marca dos quiebres en la línea histórica: 1918 y 1945, las fechas de las guerras mundiales pero también de dos “inventos decisivos” (2005:362), la radio y la televisión. Siguiendo esta lógica y retomando a Jameson, podemos decir que la década del noventa y el principio del siglo XXI se encuadran en “una nueva ola de dominación norteamericana de dimensiones mundiales” (Jameson, 1992:19), pero que también es el momento del otro gran invento comunicacional: internet. Por su parte, Claudia Kozak trae a colación un artículo de Tomás Maldonado publicado en la revista *Nueva Visión*, en el que, dentro del orden de lo estético, traza los grandes quiebres en la relación entre arte y técnica. Según la postura de Maldonado, el arte moderno pasó por tres etapas: “la del maquinismo ingenuo del futurismo” (Kozak, 2012:54), la del constructivismo ruso y el neoplasticismo, y por último, la del arte concreto.

En cuanto a nuestra propuesta, para examinar los textos del corpus nos resulta operativo pensar los procesos de continuidad y ruptura ordenados en tres momentos. Por un lado, con Benjamin y Adorno, advertimos el final del siglo XIX y principios del XX como la primera instancia en que la modernización tiene efectos radicales en el aparato perceptivo y por ende en el campo de lo estético; esta hipótesis se hace extensiva a la esfera cultural en Argentina, ya que se está fundando la Nación en términos modernos, lo cual –según Montaldo– implica “fundar una industria cultural y su público” (2010:14). En esa nueva composición, para la crítica argentina, cobra relieve el impacto de lo visual, que sentaría las bases para un nuevo tipo de sistema perceptivo. “La vida moderna –afirma Montaldo– comienza a experimentarse como espectáculo” (2010:52). En la coyuntura del cambio de siglo en Argentina “se [*inventa*] un lenguaje” (2010:75)

que tiene relación con toda una serie de procesos: la aparición de un mercado de bienes simbólicos, la profesionalización de la esfera artística y el desarrollo de la cultura de masas (Cf. 2010:64). Luego, pensamos en la década de 1960 que coincide con la aparición de lo que se denominan las “tecnologías sociales”⁷⁰ –a partir del arte pop establecemos un punto de contacto con la tradición en la literatura de Manuel Puig–, y finalmente el siglo XXI, tomando como inicio el período de finales de 1990 donde se hace extensivo el uso de internet en Argentina y su lógica hipertextual: un momento de crisis, pero también de experimentación.⁷¹

2. El “Factor Puig”

Dentro de aquella línea histórica que, a la manera de la delimitación del corpus, actúa como un corte crítico, un párrafo aparte merece el eslabón pop que corresponde a los años sesenta en la Argentina, ya que nos permite recuperar cierta tradición literaria a partir de la figura de Manuel Puig. Para esto, rescatamos los problemas que su obra moviliza en la crítica desde dos textos que consideramos canónicos, como *Manuel Puig: después del fin de la literatura* (2000) de Graciela Speranza y *Manuel Puig: la conversación infinita* (2001) de Alberto Giordano. Para ambos, el escritor argentino se

⁷⁰ El término refiere a aquellos “artefactos propiamente tecnológicos que promueven socialidad –los medios de comunicación de alcance masivo–” (cf. Kozak, 2012:212). David Oubiña destaca este período como un momento donde el cambio tecnológico adquiere una aceleración particular: “los años sesenta –afirma– imponen un cambio de velocidad, un aceleramiento que articula un proceso de radicalización, tanto cultural como político” (2011:48).

⁷¹ Para Montaldo si “al llegar a fines del siglo XX, la literatura como práctica estética había sido cuestionada desde diferentes frentes (...): fue acusada de elitista, de haber quedado fuera de lugar en un mundo eminentemente audiovisual” (2010:176), luego, en el año 2001 “Argentina volvió a ser un territorio de dolor pero también de experimentación (...) Fue entonces –dice la crítica– que me reencontré con (...) intervenciones desde las cuales leer los saltos de umbral de la cultura argentina, donde lo estético seguía siendo un rasgo diferencial” (*ibídem*, 176-177).

recorta como un pionero en transitar una zona donde la literatura efectúa un cruce con lo mediático y, al mismo tiempo, activa un componente “*after*”.

Efectivamente una serie de preguntas que la literatura de Puig despierta en la crítica nos permite pensar que el efecto de ruptura que produce su obra en el campo literario se vincula con los cambios operados por la literatura del presente. Si la producción del primero puede ser leída como lo hace Speranza, a partir de la redefinición del arte en los sesenta como una literatura “after Warhol” (2000:14), esto es, “liberad[a] del ideal de pureza del canon moderno” (*ibídem*), los textos del corpus también admiten una lectura que tenga en cuenta el estado actual de las artes plásticas, el cual repercute en el nivel procedimental de lo que hoy se afirma como literatura. “Una fase de cambio de cultura en las artes –según Laddaga (2010:7)– [que] metaboliza selectivamente algunos momentos del agotado paradigma moderno y algunas respuestas que se identificaron como posmodernas” (*ibídem*, 9).

Graciela Speranza, a partir de un cuadro de Guillermo Kuitka que replica en acuarelas una versión sintética pero artesanal de la Marilyn de Warhol, arriesga la pregunta que estaría respondiendo esta *remake*: “¿qué quedaría de la obra de Warhol si se retiraran las marcas de la reproducción?” (2000:12). Esta interrogación que invierte los factores con respecto a original y copia –sobre “los contornos del trabajo manual” (2000:13) a contraluz del trabajo reproductivo– le sirve a Speranza para analizar la literatura de Puig y a nosotros para pensarlo como quien comienza a explorar un territorio que luego se vuelve un lugar común de ciertas textualidades contemporáneas. Esta idea pone de relieve la cuestión sobre los retornos, es decir, sobre el carácter diferencial de procedimientos que se muestran en apariencia repetidos. En esta línea, nos proponemos ver el “efecto Puig” en los cruces con lo tecnológico, en un estado de

cultura y de la lengua ya profundamente modificado, donde las formas de producir y de leer son otras, y donde aún el mismo gesto (aunque no podamos hablar de una mera réplica) significa ya otra cosa. En este sentido, recuperamos la noción de “acción diferida” que usa Hal Foster (2001:34) cuando lee las neovanguardias a la luz de las vanguardias históricas,⁷² en alusión a que no puede trazarse una división absoluta entre ambos procesos: en este caso, entre la literatura de Puig y sus intervenciones dentro del campo literario y las del corpus del presente. Como afirma Benjamin, “no hay ningún simple ahora” (cit. en Foster, 2001:211). Si seguimos la lectura que hace Derrida sobre lo que Hal Foster llama “esta era antifundacional” (*ibídem*, 36) de las posvanguardias, la idea misma de primera vez se vuelve enigmática.⁷³ Según Speranza, Puig decreta a su modo “el fin de la literatura” (2000:115), por lo que los textos de nuestro corpus se erigen como una literatura *after-after*.⁷⁴ Es decir, si cuando Puig entra a la literatura “la literatura se sale” (Giordano, 1996:57), los escritores del siglo XXI trabajan sobre el campo de una literatura ya salida, donde resuena el estado de cosas diaspórico de Ludmer.

En esa clave en la que Puig fue leído, esto es, a partir de la redefinición del arte que impuso el pop en los sesenta,⁷⁵ aparece enfatizada lo que Speranza llama la

⁷² Hal Foster usa el concepto de “acción diferida” para pensar los vínculos entre las prácticas posmodernas y las de la modernidad: “en lugar de romper con las prácticas y los discursos fundamentales de la modernidad –afirma– las prácticas y discursos sintomáticos de la posmodernidad han avanzado en una relación *nachträglich* con ellos” (2001:35), es decir, una relación diferida.

⁷³ Parafraseamos a Derrida en “Freud y la escena de escritura” (1966), donde afirma que “lo que se vuelve enigmático es la idea misma de primera vez” (cit. en Foster, 2001:36).

⁷⁴ En el año 2007 aparece un blog dedicado a estudiar la renovación estética del panorama artístico actual: <http://afterpost.wordpress.com>; el estudio del presente se lleva a cabo bajo la denominación de “Afterpost” (del prefijo inglés “después” y la forma prefija de la preposición latina “después”), es decir, desde la posición del “después del después”. Lo esencial de estas posturas, en términos de Fernández Porta, es la reconsideración de “la herencia libresca o textual desde la actualidad de la imagen” (2007:67). Según propone David Joselit, en el campo estético el prefijo “after” significa continuidad y reverberación más que ruptura (cf. 2013:90-91).

⁷⁵ Para Hal Foster el arte en los años sesenta se encontró en una disyuntiva esencial: por un lado, establecer las bases para una autonomía que se venía reclamando desde la tardomodernidad y, por otro, traspasar los límites del propio campo hacia una idea de cultura más amplia (Cf. Foster, 2001:75).

“ambigüedad del gesto” (2000:48). En principio, el pop activa la pregunta sobre si una obra hecha con materiales cotidianos de consumo masivo puede considerarse arte: “¿qué diferencia una obra de arte –se pregunta Arthur Danto– y algo que no es una obra de arte si, de hecho, lucen exactamente semejantes?” (2009:138).⁷⁶ Esta incertidumbre plantea un punto de indeterminación: como la literatura de Puig, las obras y formaciones analizadas en la tesis, al incorporar las posibilidades técnicas de la época, muchas veces producen gestos ambiguos que admiten lecturas contrapuestas: ya sea como alusión irónica al entorno contemporáneo o como fascinación ante el fetiche de la tecnología.⁷⁷ En ese sentido la “ambigüedad” que plantea Speranza se actualiza en aquel “gesto ambivalente” del que habla Ludmer como propio de la literatura del siglo XXI (cf. 2006:5).

Otro de los problemas que la crítica subraya en la literatura de Puig es el trabajo con lo residual, característica que permite establecer un vínculo con la zona que recortamos dentro de la literatura contemporánea. En relación a Puig, dice Speranza: “los restos del entorno cotidiano de consumo masivo” (2000:14). Según Giordano: “restos de la cultura popular” (1996:35), “uso de lo despreciado” (*ibídem*, 85), “puntos de no cultura en el interior de lo letrado” (*ibídem*, 108). Se trata, en ambos casos, del

⁷⁶ A partir de este postulado, con Link podemos pensar que “lo poético es apenas una función del lenguaje (y no tanto una institución) y que, en tanto función, aparece o puede aparecer incluso en los lugares más banales de la cultura” (2005:29). El crítico retoma el análisis de Roman Jakobson sobre la consigna propagandística “I like Ike” y afirma: “llega un punto en que se hace difícil aislar automáticamente el arte de lo que no lo es” (2005:29). Según Rancière, el destino de las imágenes pasa justamente por este cruce: “el entrelazamiento del arte y el no-arte, del arte, de la mercancía, y del discurso mediológico contemporáneo, entendiéndolo por ello, más allá de la disciplina declarada como tal, el conjunto de los discursos que quieren deducir de las propiedades de los aparatos de producción y de difusión las formas de identidad y alteridad característica de las imágenes” (2011:38).

⁷⁷ En este sentido, Huyssen sostiene que “en Estados Unidos, una vanguardia despolitizada ha procreado una cultura resueltamente afirmativa, visible sobre todo en el arte pop, en el cual el fetiche del consumo reina soberano” (2002:24). Por su parte, Elisabeth Sussman sintetiza ambas posiciones y lee las sopas Campbell de Warhol a la vez “como celebración y denuncia” (en Evans, 2009:93; la traducción es nuestra, así como el resto de las citas del libro).

trabajo con “materiales degradados” (*ibídem*, 228), de un “diálogo con la resaca” (*ibídem*, 229). En este punto, el concepto de “literatura menor” –tomado de Deleuze y Guattari–, sobre el cual la crítica estableció un consenso como clave de lectura para abordar la literatura de Puig, podría traernos algunos problemas si lo tomamos sin ningún reparo para estudiar los textos del presente. Para la crítica, la literatura de Puig “deviene menor” (Speranza, 2000:34) a partir de “un uso intensivo de los enunciados [y una] indisciplina discursiva” (Giordano, 1996:24). Indisciplina que hoy tiene un efecto radicalmente distinto, o que no podría considerarse como tal, en aquel estado de cultura ya modificado. Sin embargo, algunas nociones accesorias nos pueden servir como punta de lanza para articular otros conceptos en relación a los textos del presente. Tal es el caso de lo que Giordano llama las “micropolíticas de lo menor” (1996:25), en vista de analizar cómo “lo menor” entra en juego con la Literatura en mayúsculas, o al menos con su representación imaginaria que todavía pervive en el estado de cosas actual y que repone lo que Giordano llama “un punto de vista Mayor” (*ibídem*, 26). “Lo menor”, entonces, no como una literatura pero sí como “una clase de objeto literario” (Giordano, 1996:27), que se vuelve político en tanto efectúa una micropolítica de la lengua al interior de un campo, que si bien desdibujado en sus contornos, sigue existiendo y manteniendo cierta lógica.

Para pensar cómo las escrituras del presente se relacionan con el arte pop debemos tener en cuenta los materiales con los que trabajan.⁷⁸ Ciertamente un espectro de la literatura del siglo XXI incorpora materiales planos –fragmentos televisivos y discursos de internet– que conforman, parafraseando a Danto, un “arte transfigurativo”

⁷⁸ Sería pertinente la interrogación sobre las categorías artísticas de lo alto y lo bajo, que están en juego en ambos procesos. Es decir, pensar qué ocurre hoy en un estado de la cultura modificado, teniendo en cuenta que el pop en los sesenta pudo “intentar utilizar la cultura de masas para poner a prueba las bellas artes, pero su efecto dominante [fue] elevar lo inferior a lo superior, dos categorías artísticas que [siguieron] prácticamente intactas” (Foster, 2001:63).

(2009:142).⁷⁹ La inclusión de dichos materiales sirve para ejercer una especie de torsión (no solamente la cita) desde donde los textos literarios problematizan “su propia actualidad discursiva” (Foucault, 1991:199).⁸⁰ Es decir, establecen una relación “sagital” con lo contemporáneo,⁸¹ como si al introducir los materiales estos introdujeran su propia temporalidad, de la misma manera que los “Zapatos de polvo de diamante” de Andy Warhol –aunque Jameson sostenga que no nos hablan en absoluto– en su condición de fetiches nos hablan de su presente inmediato, reponiendo también, en algún punto, el sentido de lo histórico-social.⁸² En síntesis, a partir de aquella relación sagital queda la proposición de una lectura del peso del presente en los textos del corpus, lo que nos permite interrogar sobre las operaciones de cierta zona de la literatura actual que sigue un estereotipo derivado de las representaciones massmediáticas contemporáneas.

⁷⁹ Danto usa este concepto –originalmente religioso– para describir cierta característica del pop, la de adoración de lo ordinario (2009:142).

⁸⁰ Parafraseamos a Foucault cuando piensa el lugar de la filosofía en la ontología del presente.

⁸¹ Foucault usa esta fórmula para referirse al discurso de la modernidad sobre sí misma (cf. 1991:200).

⁸² Jameson compara los “*Diamond Dust Shoes*” de Andy Warhol con los “Zapatos de labriego” de Vincent Van Gogh y afirma que los de Warhol “no nos hablan en absoluto” (1992:27).

Capítulo 1

Alejandro Rubio: proemio a un imaginario mediático

1. “Sol de noche”: literatura y televisión

1.1. Videopolítica / catástrofe

*“Y así en nuestras casas de lata
entró la modernidad de Kyoto”*

(Alejandro Rubio)

Como señaló parte de la crítica el estilo de Rubio “practica un zoom cognitivo sobre el referente” (Kesselman, Mazzoni, Selci; 2013:239). Esta metáfora técnica nos moviliza a hacer foco en el recorte que su literatura hace sobre el mundo de la televisión y a analizar los modos en que se apropia de determinados elementos de la cultura masiva. Como veremos a continuación, el cruce con lo televisivo se encuentra en función de reflejar la época con una fuerte dosis de sarcasmo y cinismo: en sus propios términos se trata de “(v)er la televisión. / Reírse de las frases más intelectuales / de Chiche Gelblung” (2012:103). Muchos de sus referentes giran en torno a personajes del imaginario mediático, sobre todo de la política; o mejor: de cierta faceta de la política como espectáculo, ya que los personajes incorporados son tanto de la farándula como del sector político: la pura presencia de “las Tricillitas de las Mechitas / de Oro que ves / todas las tardes por ATeCé” (2012:80), Macaya y Araujo los

domingos tapando unas palabras con otras;⁸³ “los periodistas de TN” (2012:394);⁸⁴ Jorge Dorio en 678, Luciana Salazar, Daniela Cardone, Marcelo Tinelli, Dolores Barreiro, Pamela David, Carlos Melconián, Ricardo López Murphy. Una galería de personajes que circulan por los canales de televisión y que al yuxtaponerse destacan la farandulización de la política que tuvo su punto más álgido durante la etapa neoliberal. “La década del noventa –dice Link en este sentido– instaura la videopolítica y la videocultura como universo en el que las posiciones políticas son todas (semióticamente) equivalentes y se definen en relación con el *look* y los avatares de la moda” (2003:218). Esta representación se extiende en el blog *Zardo*, es decir, en la escritura de principios del siglo XXI:

Carla Peterson y Martín Lousteau –dice el narrador en la entrada “Esmalte de uñas”– no se ponen de acuerdo sobre el nombre de su futuro hijo. Eva Krieger tiene un nombre en la cabeza desde hace días: Uki Goñi, Uki Goñi, Uki Goñi... Expele el uki cascadamente, deja que la lengua se demore contra el paladar en la eñe de goñi, y se siente vagamente insatisfecha: no es un nombre tonante y completo, como, por ejemplo, Martín Lousteau o Juan Domingo Perón.

(2012-2013: s/n)

La cita es sintomática porque evidencia un recurso que se repite en otros fragmentos: el uso de material de consumo masivo y su reelaboración en clave literaria. Podríamos decir que Rubio imprime en la imagen de la actriz y el ex ministro de economía dos palabras que ponen en primer plano la materialidad del lenguaje: “Uki Goñi”. Uno de los personajes “expele el uki cascadamente, deja que la lengua se demore contra el paladar en la eñe de goñi” y reflexiona sobre la cualidad fónica de las palabras activando un componente sarcástico: la sonoridad del nombre Martín Losteau, precisamente cuando su aparición se da en el contexto del periodismo de espectáculos

⁸³ Cf. 2012:115.

⁸⁴ Dice Rubio: “uno habla en forma razonable como los periodistas de TN pero igual no te entienden” (2012:394).

(la noticia del fragmento focaliza en el hijo que el ex ministro tendría con la actriz Carla Peterson) es equiparable nada menos que a la de Juan Domingo Perón.

En otro pasaje Mariano Grondona y Pepe Eliashev sacan al aire al próximo líder político: “Es Esculapio Pantócrator. Se pegan afiches con su cara, / lo reporta Grondona, Pepe Eliashev / le dedica editoriales. Se realizan elecciones / y resulta ganador por el 99,9 por ciento” (2012:113). Si, como dijimos, las imágenes que circulan por los canales de masas son materia prima con la que Rubio reflexiona y pone en cuestión ciertos aspectos de la época, estos versos evidencian cómo el aparato de medios opera sobre la opinión pública. El montaje mediático está en función de generar consensos democráticos e invisibilizar los conflictos en una hipérbole que alcanza el 99,9 por ciento de homogeneidad, en sintonía con lo que Rancière llama una “comunidad ética” (2005:29).⁸⁵ Dicho concepto, en la estructura de pensamiento del teórico argelino, está ligado a un modo de conformación simbólica de la sociedad cimentado en el consenso, contra la figura clásica del conflicto político. Así, este anclaje “ético” obtura las discusiones y las diferencias, homogeneizando las partes sociales en una misma representación sin fisuras. Para que esta condición totalizante sea posible es necesaria una alianza entre la clase política y una política de medios, en función de monopolizar las formas de discusión pública y la circulación de la palabra. En el contexto de un consenso construido en base a representaciones de la televisión, “los hijos se meten los dedos en la nariz, ven a Macri con Flavia Palmiero y quieren ser como los homicidas de Villa Homicida” (Rubio, 2012:112).

⁸⁵ Rancière afirma que “la comunidad política es tendencialmente transformada en comunidad ética, es decir, comunidad de un solo pueblo, donde todo el mundo supuestamente cuenta. Esta cuenta choca solamente con un resto problemático, al que denomina excluido. (...) En la comunidad política, el excluido es un actor conflictivo, que se hace incluir como sujeto complementario. (...) En la comunidad ética, este suplemento ya no tiene lugar de ser (...) El excluido no tiene estatuto” (2005:29).

Esta configuración del presente compuesta por una constelación mediática es criticada abiertamente por Rubio, a diferencia de otros escritores contemporáneos que tienden a suspender los juicios de valor sobre los materiales con los que trabajan. Uno de los principales recursos, como veremos a continuación, es el de erigirse en francotirador y oponer a las imágenes preestablecidas del *stablishment* sus propias construcciones alternativas. Pero también este posicionamiento crítico por momentos se vuelve explícito y adquiere niveles altos de literalidad. En el poema “Carta abierta” el desacuerdo se da provocativamente con un insulto a “la democracia”, con todo el peso que tiene la palabra en nuestro imaginario político pero que, en este contexto, no es otra que la del consenso como “estado idílico” (Rancière, 2012:121):⁸⁶

Me recontracago en la rechota democracia
 y en consejos, concejales, reformas y estatutos
 en los ediles y en las edilas, en codicilos y códigos,
 en el favor del público y la bocota de los publicistas,
 en los flash cada dos minutos, en sanatas copetudas
 más cuadradas que el cuatro y los baby faces
 de la TV.

(2012:79)

Rubio emplea el mismo énfasis para expresar su desacuerdo con la clase política y el aparato de medios, encargado de extender aquel consenso ético a las esferas masivas de la sociedad: “me recontracago”, “la rechota democracia”, “la bocota de los publicistas”, las “sanatas copetudas”. De esta forma, con la fuerza de un lenguaje altamente corrosivo opone a la “ética *soft*” del consenso como régimen determinado de lo

⁸⁶ Rancière sostiene que “este estado idílico de lo político se atribuye por lo general el nombre de democracia consensual. (...) Este concepto es, en rigor de verdad, la conjunción de términos contradictorios” (2012:121). El crítico argelino habla de una “posdemocracia” para referir a “la paradoja que con el nombre de democracia pone de relieve la práctica consensual de borrado de las formas del obrar democrático” (2012:129). En ese estado idílico del consenso, según Rancière, “hoy en día, la democracia renunciaría a postularse como el poder del pueblo” (2012:122).

sensible, la “ética *hard* del mal infinito” (Rancière, 2005:49)⁸⁷ (lo que en términos del libro que contiene este poema sería el “metal pesado”), privilegiando la política como disenso y aceptando la “inquietante invitación” de Rancière que refiere María Beatriz Greco a “des-encajar, des-colocar, re-componer de otro modo las partes ensambladas, desanudar lo anudado, mirar como extranjero, dar lugar a un pensamiento de la alteración y el disenso, desandar la armonía de un mundo desigualmente construido” (en Rancière, 2014:5). Ya sea a partir de la efectividad de un insulto o de una operación más sofisticada como la de construir una batería de imágenes alternativas a las que circulan en los canales de masas, Rubio –a contrapelo de un régimen que intenta despolitizar la discusión pública y que busca un todo social homogéneo– incorpora la certeza de que “un pueblo político no es nunca la misma cosa que la suma de una población” (Rancière, 2005:28).

Esto que destacamos en la cita de Greco (la posibilidad de descolocar y recomponer las partes) se hace palpable, decíamos, a partir del procedimiento de construir imágenes alternativas y colocarlas al lado de las que el sistema presenta como hegemónicas. Así, esta tensión entre la imagen maquillada del consenso que sale de la pantalla y un afuera donde habita el excluido del sistema se da a partir de un choque, a la manera de un montaje,⁸⁸ en el que los actores principales de la farándula adquieren un

⁸⁷ Si por “ética *soft*” Rancière refiere a la idea de un consenso en función de restaurar el lazo social a partir de procedimientos artísticos, con su reverso “ética *hard*” refiere a la de testimoniar, bajo las formas del disenso, la catástrofe que estaría desde el inicio de ese lazo (cf. 2005:49).

⁸⁸ El uso de esta técnica permite establecer una filiación con las vanguardias históricas. Durante el período previo a la Primera Guerra Mundial, sobre todo el surrealismo y el cubismo –pero también los futurismos– experimentan con procedimientos que ponen en tela de juicio “la representabilidad del signo” (Perloff, 2009:61), como el *collage*, el injerto y el montaje. En términos de Perloff, en los orígenes de un modernismo formalista estas rupturas “reflejan el deseo de destruir las estructuras económicas y políticas existentes y de trascender las fronteras de los nacionalismos” (2009:62), aunque luego también puedan servir a “la publicidad manipuladora y la propaganda política” (Lunn, 1986:49). Ya después de las dos guerras, con el montaje visual moderno del cine (Eisenstein, Grosz) y el invento de la televisión, el procedimiento se naturaliza en la discursividad social. El carácter fragmentario que caracterizó la estética vanguardista y que tuvo una réplica formal en los textos de los propios críticos asociados con la escuela de Frankfurt pasa a una nueva fase. Su forma mosaicada se opone, en principio, al punto de vista

nuevo significado en su contigüidad con lo que Bourriaud llama “contraimágenes” (2009:122). Estas imágenes confrontativas se inscriben dentro de “una querrela de las representaciones que enfrenta al arte con la imagen oficial de la realidad, la que propaga el discurso publicitario, la que difunden los medios masivos, la que organiza una ideología ultralight del consumo y la competencia social” (Bourriaud, 2009:122).

“Solo hay fotos” dice Rubio en “La mente de Perón” (un texto explícitamente político que aborda el clima neoliberal) pero luego remata: “son falsas” (2012:135). A la falsedad de estas fotos, Rubio opone la decadencia que el régimen de visibilidad televisivo no muestra: el olor a repollo hervido o coliflor que sale de los livings donde los personajes “liquidados” (2012:43) construyen “bunkers” (*ibídem*, 57), un “comatoso en la pieza compartida” (*ibídem*, 69) que no quiere que salga el sol para no ver “las patas de la mesa engrampadas” (*ibídem*), las “putas” que comparten la cena en “una cocina minúscula” (*ibídem*, 82) y viven “una vida de cochambre”, aquella “mañana hepática en una pocilga posmo” (*ibídem*, 104), “los saunas del Once” (*ibídem*, 100), “la penumbra del monoambiente interno” (*ibídem*, 350), las “escenas de un paganismo preocupante en Constitución” (*ibídem*, 288): “de las dominicanas a los paraguayos (...) de los travestis a los cocainómanos” (*ibídem*, 288). La manera de hacer política de Rubio –como en “una isla de edición alternativa que perturba las formas sociales” (Bourriaud, 2009:91)– pasa justamente por la construcción de un sentido común divergente en relación al que intentan instaurar los medios masivos.⁸⁹

unificado y a la linealidad, algo que se hace extensivo a la prensa gráfica, a la perspectiva del arte y a la ciudad misma si se la decidiera leer como un texto.

⁸⁹ “Un mundo común –dice Rancière en *El reparto de lo sensible...*– no es simplemente el *ethos*, la estancia en común, que resulta de la sedimentación de un cierto número de actos entrelazados, sino que es siempre una distribución polémica de las maneras de ser y de la ‘ocupación’ de un espacio común” (2014:67).

En esta línea, sin dejar de mirar lo que pasa por la pantalla, representa un espacio trastocado y muestra –en términos de Mazzoni– “el correlato invisibilizado” (Rubio, 2012:11) de las políticas neoliberales,⁹⁰ a partir del cual las fracciones de la sociedad se perturban y cobra relieve lo que Rancière llama “la parte de los que no tienen parte” (2012:45). El tren bala atraviesa el Oeste, “zona de quiosqueros quebrados y artistas del arrebato” (Rubio, 2012:107), y el escenario de la pobreza urbana se vuelve telón de fondo de su producción poética pero por momentos la operación –en concordancia con las experimentaciones más radicales del arte contemporáneo– se reduce directamente a un gesto sagital, que hace ver y escuchar lo que no se ve ni escucha:

los viejos los niños los trolos las golpeadas
 las putas los gordos los feos los impotentes
 los chizitos los niños los trabas los crotos los gratas
 los drogonos los alcohólicos los fumadores los ocupas
 los desocupados los villeros los paraguayos peruanos bolivianos
 dominicanos negros coreanos chinos los provincianos
 los niños los judíos los protestantes los marxistas
 los locos los disca los enfermos los niños los miopes
 forunculosos pelados desdentados los niños.

(2012:393)⁹¹

La politicidad, en este caso, pasa menos por el procedimiento en sí que por el recorte que pone en escena lo que no se quiere ver ni escuchar. La operación de darle entidad a aquellos actores sociales que la democracia consensual ve como problemáticos, en tanto no condicen con la imagen homogénea de “un solo pueblo” (Rancière, 2005:29), se verá más claramente en la segunda parte del capítulo cuando analicemos los procedimientos formales de la literatura de Rubio, ya que estos aparecen como correlato de la época y

⁹⁰ Mazzoni afirma que Rubio “emplea la estrategia del poema ‘Cadáveres’ [de Néstor Perlongher]: el develamiento de lo que discursivamente se oculta bajo miles de formas diferentes” (en Rubio, 2012:11).

⁹¹ Este gesto “mostrativo”, como diría Virilio, “es contemporáneo del *efecto de estupor* de las sociedades de masas” (2001:54).

se tocan con las formas de comunicación hegemónica, poniendo en orden de equivalencia este resto social con lo que el sistema político y de medios hace circular de forma masiva.

Si el lector puede sentir la temperatura social de un período a partir de las imágenes dominantes esta posibilidad se refuerza mediante la incorporación de aquellas que el sistema relega. Para Rancière la política del arte radica justamente en “cambiar las referencias de aquello que es visible y enunciable, de hacer ver aquello que no era visto, de hacer ver de otra manera aquello que era visto demasiado fácilmente, de poner en relación aquello que no lo estaba, con el objetivo de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de los afectos” (2010:66). Rubio alternativamente sustituye un orden por otro y plantea “configuraciones estéticas que son políticas” (Rancière, 2014:8). Ser o no visible en un espacio común es lo que tensa las diferentes maneras de producir ficción: las de la literatura, los medios y la política, ya que las tres se instituyen como máquinas ficcionales. Desde esta perspectiva la política en la literatura de Rubio es, antes que nada, asunto de “modos de subjetivación” (Rancière, 2012:52), entendiendo el concepto como “el arrancamiento a la naturalidad de un lugar, la apertura de un espacio de sujeto donde cualquiera puede contarse porque es el espacio de una cuenta de los incontados” (Rancière, 2012:53).⁹² Siguiendo este planteo, nos preguntamos ¿qué palabra pone a circular? ¿qué “posiciones del cuerpo en el espacio común” (Rancière, 2014:21)?, y repensamos una política de la estética en su literatura a partir de la propuesta de un disenso.

Este acoplamiento de heterogeneidades le permite a Rubio establecer un recorrido que va del espectáculo de la videopolítica a la “palabra impolítica” de su

⁹² Según Natalí Incaminato y Rayen Nazareno Castro “si es que acaso la política se piensa sólo como representación hay que preguntarse por su resto. Siempre hay un resto no representado, no contado” (2015:45). En el trabajo con ese “resto” cabe pensar la operación literaria de Rubio.

literatura. Para Roberto Espósito “palabra impolítica” es la que sigue al desastre, “que lo cuenta sin descanso aún sabiendo que desastre es precisamente lo que no se puede contar” (1996:146). En el fin del siglo, en un mundo sobretecnificado, mientras la televisión bombardea los interiores con su luz intermitente, Rubio sale a la calle y echa “un rápido vistazo” (2012:263)⁹³ para describir la catástrofe:

Suda el caballo del cartonero y el cartón
 acumula estrías como una bataclana triste
 en el carro que baja temblequeante hacia la cárcel. Toldos de lona y
 metal reciben con un ruido sordo o tintineante
 la caída de los venenitos, también llamados bombulas, desde las ramas
 altas de los paraísos
 dispuestos como soldados en un pelotón
 de fusilamiento. Una tristeza
 fina baja desde las terrazas
 y se deposita como niebla marrón
 a diez centímetros del suelo
 tan húmedo y resbaladizo que parece una vagina
 al tragar entre gritos de gozo a los condenados
 bien vestidos y proclives a todas las abyecciones
 de una pobreza no por inmaterial menos concreta,
 la que exuda el brillo catódico que los ojos
 captan a través de las cortinas de las ventanas
 cerradas durante el otoño, entreabiertas en verano
 y ahora involucionadas a su condición de hueco puro.

(2012:263)

En esta descripción de la catástrofe Rubio fusiona realidades desaparejas: lo que pasa por fuera de los departamentos es una situación en ruinas, pero la pobreza abyecta (“no por inmaterial menos concreta”) en este contexto de desolación es la que sale del brillo catódico de la televisión: políticos, actrices, publicistas disparan contra la clase media, “los condenados bien vestidos” que son “proclives a todas las abyecciones” pero no son capaces de echar “una rápido vistazo” hacia la situación social que los rodea. Dice Rubio: “la capital de Suroccidente es ahora una grande y hermosa ruina” (2012:59); “el

⁹³ Así se llama el poema que reproducimos a continuación.

pueblo argentino está muerto” (2012:138), y luego hace foco en la causa de esta tragedia política que desnaturalizó el lugar del debate público:

Antes de que el próximo traidor desove su ley fundamental
 en las vejigas de la mayoría parlamentaria y la sogá
 corrediza
 cierre el nudo sobre cuellos que se preciaron de robustos
 con aires de heroísmo que mejor hubieran reservado
 para una guerra verdadera, hay tiempo de mirar atrás
 y descubrir, si no la solución, sí el origen
 biológico y causa eficiente
 de la paz desastrosa que se abate
 sobre las espaldas del pueblo argentino.

(2012:141)

En este recorrido que va de la imagen política como un producto de consumo masivo a la realidad decadente como resto problemático, la “comunidad ética” que refería Rancière se configura en “paz desastrosa”. Es decir la videopolítica, que aporta materiales con los que producir una reescritura que intervenga de modo de alterar un reparto establecido de lo sensible, en la literatura de Rubio entra en conjunción polémica con lo que pensamos con Espósito como “palabra impolítica”.

1.2. Montaje

Esta forma mosaicada de mostrar lo que se ve demasiado fácil (la iconografía de una cultura del espectáculo) y lo que se oculta (el resto social que no encaja en la idea del consenso) sigue la lógica del montaje. A partir de dicho procedimiento nuevamente se evidencia el cruce entre estética, medios y política. En principio, siguiendo la línea de Jean-Luc Godard que sostiene que “la noción política fundamental es el montaje” (cit. en Bourriaud, 2009:63), las confrontaciones entre lo heterogéneo en la literatura de Rubio –entre el brillo catódico de la televisión y la opacidad decadente

de la vida social– tienen una función política al interior del sistema estético, al ser más controvertibles que fusionales. “Una imagen nunca está sola –aclara Bourriaud– no existe sino contra un fondo (la ideología) o en relación con las que la preceden o la siguen” (*ibídem*). Montaje al nivel del motivo: por ejemplo, el del comienzo del relato “Martina” que muestra un ejército bávaro en la sabana africana yendo hacia un volcán en proceso de erupción que, sin salto de continuidad, pasa a Buenos Aires en 1999 después de que Fernando De La Rúa fuera electo presidente.⁹⁴ Y también al nivel de la forma, en el corte de la lengua: “Se para. Se- / para. Para- / dóxicamente: interrupción y corte: / fin, lengua cortada” (2012:55). Como en el *Ready made* de Duchamp y en el montaje surrealista –en términos del propio Rubio “la rara mezcla de una máquina de coser / con una mesa de operaciones” (2012:221)– “se trata de organizar un choque, de poner en escena una extrañeza de lo familiar, para hacer aparecer otro orden de medida que sólo se descubre mediante la violencia de un conflicto” (Rancière, 2011:72).⁹⁵ A partir de esta técnica, su literatura se relaciona con la política en sentido amplio (tal la acepción que le da Godard a la palabra), pero también en sentido estricto. Ya que, por un lado, el procedimiento de corte implica la presentación de lo real: según el narrador del blog “existe nada más que lo proyectado en la pantalla mental” (2012-2013: s/n), y, por el otro, porque en esa presentación que implica la cuestión mediática el recorte pasa por la actualidad política: “Una casa más

⁹⁴ Cf. 2010:64. Los elementos del montaje permiten pensar la relación entre elementos heterogéneos: si el ejército bávaro se dirige hacia un volcán en proceso de erupción, la presidencia de De La Rúa transita hacia el estallido social del año 2001.

⁹⁵ Siguiendo a Rancière pensamos el montaje como dialéctico y simbólico. Es decir, por un lado, destacamos el carácter dialéctico en tanto “inserta la potencia caótica en la creación de pequeñas maquinarias de lo heterogéneo” (Rancière, 2011:71). Desde esta óptica, estudiamos los choques que se generan en el acercamiento y asociación de heterogeneidades como un correlato de la condición textual del presente. Esta forma dialéctica es la que tiene como tradición el montaje surrealista o el *Ready made* de Duchamp (la “pequeña maquinaria” que es el encuentro entre la máquina de coser y el paraguas en una mesa de disección). Y por otro lado, pensamos el carácter simbólico de esos mismos encuentros entre lo diverso; es decir, “la familiaridad” (*ibídem*) que surge de determinado cruce, “el mundo común” (*ibídem*) que puede recortarse de la yuxtaposición de las heterogeneidades.

grande, mejores implementos –dice en “Una experiencia moral”– Cavallo los proveyó. Yo vi el mal / concentrado en un rostro, una pelada / bajo los focos del set” (2012:145). O más adelante, en el poema “Televisión”, donde se recortan “las aventuras de Carlitos Junior” y se afirma que

para despreciarlos no había más
que prender el televisor y disfrutar de los sorteos,
las fiestas, las palmeras, los descapotables, los gatos,
los restaurantes llenos, la músicaailable,
los bailes, los bailarines, los grandes pechos,
los pechos enormes, los pechos
como globos aerostáticos y así
hasta que las velas no ardan y dale que va
que el radical resentido nunca nos va a ver
inundados o juntando cartón.

(2012:150)

Mediante la técnica de yuxtaponer elementos Rubio recorta fragmentos específicos de la historia reciente y los expone de manera que adquieran una función crítica. A la manera de un videoclip, en el poema “Televisión” se suceden imágenes vertiginosamente: el derroche de la convertibilidad (“las fiestas, las palmeras, los descapotables, los gatos, los restaurantes llenos, la músicaailable”) es narrado en clave visual. La artificialidad de “los pechos como globos aerostáticos” es también la de un relato económico que años después se volvió insostenible.

Entre cínica e irónica, la literatura de Rubio juega con dos regímenes de visibilidad superpuestos: el de la palabra y el de la imagen. Estos órdenes, históricamente reducidos a una relación de oposición,⁹⁶ auspician una interacción novedosa en la cultura y estética contemporáneas, desde donde Rubio pone en relieve la época. A través de la palabra escrita manipula lo que llama la “eternidad frágil de las

⁹⁶ Fusillo titula un apartado de su *Estética de la literatura* con el par “palabra/imagen” y afirma que estos conceptos están “ligados por una relación de oposición. En efecto –agrega– palabra e imagen se han enfrentado muchas veces en el curso de la historia” (2012:222).

imágenes” (2012:104) y, en una “lectura a contrapelo del discurso social hegemónico” (García Helder; en Rubio, 2012:10) hace uso de cierta dimensión de la visualidad. “De las cenizas rescaté” –dice y construye su propio montaje– “magras figuras: un gaucho, / Perón sobre un caballo pinto, / una negra barriendo la vereda / con los ojos de gato abiertos / al sol decadente” (2012:106). Pero sobre todo, en ese uso, lleva adelante una operación política ya que reiteradamente hace un recorte del torrente televisivo,⁹⁷ del flujo que funciona por una cuestión de cantidades,⁹⁸ selecciona desde la lógica que su literatura le impone y –como diría Bourriaud– llena “los blancos que constelan la imagen oficial de la comunidad” (2009:63). En los términos planteados por De Certeau en la introducción, Rubio efectúa una tarea *táctica* en tanto hace uso “de formas residuales de la televisión [que] aunque nacidas en el ámbito de los *mass media* [se convierten] en una imprevista instancia de subversión” (Fernández Porta, 2007:176).⁹⁹ El insulto a la democracia que analizamos arriba y el uso irónico de lo massmediático apuntan a un régimen de visibilidad que es puesto en cuestión.¹⁰⁰ “Hay democracia – afirma Rancière– si hay una esfera específica de apariencia del pueblo” (2012:127). Justamente la representación monolítica de lo popular que hace la televisión queda tensionada por la de la literatura: Carla Peterson y Martín Lousteau en primera plana;

⁹⁷ Según Jeff Wall, al interrumpir el flujo del consumo se busca producir una “mini crisis” en el lector (en Evans, 2009:43).

⁹⁸ Para Rancière “no habría más realidad intolerable que la imagen pueda oponer al prestigio de las apariencias sino un único e idéntico flujo de imágenes, un único e idéntico régimen de exhibición universal, y es ese régimen lo que constituiría hoy lo intolerable” (2010:86). Sin embargo, considera que más que en el flujo constante el problema con las imágenes televisivas pasa por la selección deliberada que se hace sobre ellas (Cf. 2010:97).

⁹⁹ La operación de Rubio también es política al plantear una reconfiguración de los límites entre los órdenes de lo verbal y lo visual. Si seguimos los planteos de Rancière, “el problema no es oponer las palabras a las imágenes [sino] trastornar la lógica dominante que hace de lo visual la parte de las multitudes y de lo verbal el privilegio de unos pocos” (2010:97).

¹⁰⁰ Algunos fragmentos marcadamente irónicos de la poesía de Rubio: “la valiente decisión de mi presidente Menem [de sacar el servicio militar obligatorio]” (2010:24); “No hay que olvidar lo que dice Grondona” (2010:35); “Chau, la poesía social rinde” (2010:40); o “un judío economista, progre, que ahora está teniendo una buena época en la prensa, perdón por la redundancia, progre. Pero no hace su agosto como lo hace Melkonián” (2012-2013: s/n).

las frases de Chiche Gelblung; Las Tricillas de Oro en ATC; Macaya y Araujo, toda imagen espectacular adquiere un nuevo significado al lado de los actores sociales excluidos del sistema tanto político como visual: “el cartonero”, “los drogonos, los alcohólicos, los fumadores, los ocupas, los desocupados, los villeros”, y esa larga lista que completa el mosaico de una época.

A partir de aquí, hay dos nociones enfrentadas que sirven para pensar la operación de Rubio: según los lineamientos de Rancière, la de un dispositivo de apariencia y la de un régimen de simulación que sigue los planteos de Jean Baudrillard. El consenso como régimen de lo sensible corresponde con la desaparición del dispositivo de apariencia, el cual va en contra de un régimen determinado de opinión (que se relaciona con el análisis de la simulación y el simulacro de Baudrillard) centrado en “procedimientos de presentificación exhaustiva del pueblo y sus partes y de armonización de la cuenta de las partes y la imagen del todo” (Rancière, 2012:130): esta última una utopía, en tanto “cuenta ininterrumpida que presentifica el total de la ‘opinión pública’ como idéntica al cuerpo del pueblo” (Rancière, 2012:130).¹⁰¹ Rubio, en este sentido, construye una representación del pueblo que pone en conflicto la imagen consensual que proponen los medios, a partir de la cual surge el insulto sobrecargado hacia el sistema democrático: una imagen decadente de pobreza y violencia corporal, como ruido que se opone a aquella “paz desastrosa” (2012:141) que viene de la mano de los dispositivos del simulacro. Por un lado, entonces, habría una imagen totalizante de la sociedad bajo el signo de la construcción hegemónica massmediática y por el otro un dispositivo que está en función de encontrar las grietas de ese discurso acabado a partir de la explotación de la apariencia. “El mundo de la

¹⁰¹ Esta característica del régimen de simulación se vincula con lo que Virilio describe como una “puesta en abismo del cuerpo, de la figura, con el riesgo mayor de una hiperviolencia sistémica y del auge de una alta frecuencia pornográfica” (2001:55).

visibilidad integral –dice Rancière pensando en estos dispositivos del simulacro– dispone un real donde la apariencia no tiene ocasión de suceder y producir sus efectos de duplicación y división. *La apariencia y en particular la apariencia política, no es lo que oculta la realidad sino lo que la duplica, lo que introduce en ella unos objetos litigiosos (...)* que perturban la homogeneidad de lo sensible al hacer ver juntos mundos separados” (2012:132; el subrayado es nuestro). En esta asociación de mundos aparentemente contrapuestos –propio de la apariencia política– resuena la “rara mezcla” (Rubio, 2012:221) con la que Rubio se apropia, en clave literaria, de la técnica del montaje. En los fragmentos analizados lo que vemos es una tensión entre simulacro y dispositivo de apariencia, en tanto reponen –trastocando, invirtiendo los órdenes establecidos– un régimen de apariencia a partir de elementos cristalizados mediáticamente por una política de la simulación, es decir, una política que se ocupa de que todo esté en su lugar asignado.¹⁰² Por lo tanto, en su obra poética y narrativa se puede trazar una relación entre estatuto de lo visible, imagen del mundo y obrar político donde el pueblo ya no es la suma de sus partes y sus opiniones, sino que se construye en un régimen de apariencia polémico.¹⁰³

¹⁰² “La ciencia de las simulaciones de la opinión –afirma Rancière explicitando y poniendo en perspectiva histórica este concepto de Baudrillard– es la realización perfecta de la virtud vacía que Platón denominaba *sophrosyne*: el hecho de que cada uno esté en su lugar, de que en él se ocupe de sus propios asuntos y tenga una opinión que corresponda exactamente al hecho de estar en ese lugar y no hacer en éste sino lo que corresponde que haga” (2012:134).

¹⁰³ Rubio tensiona la concepción de “cuestión pública” del *realpolitiker*, “maquinizada, automática, fruto de una naturalización anterior: una cadena que comienza en el reconocimiento a la existencia de la opinión pública como tal –y no un público artefacto, una suma de opiniones individuales representadas en un porcentaje–, al que le sigue la derivación de dicha agenda hacia las usinas tecnocráticas que todo resuelven” (Castro e Incaminato, 2015:43).

1.3. Tradición literaria

Esta coyuntura en la que la prepotencia de los discursos mediáticos busca la representación homogénea de “un solo pueblo”, es decir una imagen totalizante de la sociedad, afecta el estado actual de la literatura. Como veremos en el capítulo siguiente, en términos de Sergio Bizzio la televisión avanza sobre la literatura “de la misma forma en que avanza sobre la vida de los demás” (2007:84), haciendo que forme parte de aquella “comunidad ética” que refería Rancière unas páginas atrás. Rubio coincide de manera crítica con este diagnóstico cuando afirma que la literatura, justamente a raíz de inscribirse en estas discursividades circulantes, es “el mal político [ya que] está mal escrita” (2010:109). En sus propios términos “la literatura argentina es el mal (...) procrea argumentos malos, personajes malos, imágenes malas, diálogos malos, ideas malas. Los héroes de novela hablan como cancheros de televisión. Los yóes líricos hablan como enamorados de televisión. Los caracteres teatrales hablan como los pastores evangélicos de la televisión. Las tramas de las ficciones argentinas parecen libretos que cajoneó Suar” (*ibídem*). Según la cita, el discurso literario del presente parecería no poder aportar fisuras en ese todo construido por los medios masivos, ni superar las ficciones en lata escritas por guionistas mal pagos. Sin embargo, como veremos a continuación, Rubio no abandona el topos literario y es desde el trabajo específico tanto con la tradición literaria como con la materialidad de la lengua (sobre todo a partir de la recuperación de la suntuosidad excesiva del neobarroco)¹⁰⁴ que tensiona los elementos massmediáticos que incorpora a su literatura. Efectivamente,

¹⁰⁴ Para ver el análisis del neobarroco en la Argentina en autores como Arturo Carrera, Néstor Perlongher y Leónidas Lamborghini (antecedentes de la literatura de Rubio) confrontar el artículo que escribió Daniel García Helder al respecto en el *Diario de Poesía* N° 4, en otoño de 1987. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: <http://ustedleepoesia2.blogspot.com.ar/2009/08/el-neobarroco-en-la-argentina.html>.

sostenemos que el trabajo con la tradición literaria, que puede rastrearse a lo largo de toda su producción en diversas claves,¹⁰⁵ se encuentra presente cuando recrea escenas que pertenecen al ámbito de la televisión. La transgresión mediática –que en la literatura de los años setenta significó un arma para acabar con la cultura burguesa (Walsh, Puig, Lamborghini)–¹⁰⁶ en la literatura de Rubio se resignifica pero sigue teniendo un peso político al interior del campo: no se trata sólo de incorporar una alteridad popular que trastoque los cánones establecidos sino de hacer uso de ciertos valores hegemónicos para ponerlos en cuestión.

El poema “Infancia”, en el que Paturuzú empala a Isidoro por una cuestión de clase, es ejemplar en cuanto a que los elementos de la cultura de masas son apropiados para aludir a la tradición literaria nacional:

Paturuzú finalmente atravesó a Isidoro
y lo tiene enhiesto en el aire, temblando
de pavor y gozo. Proyectado
por el falo tehuelche, el playboy ve
la planicie patagónica en toda su extensión y vacío.
Ya no va a cruzarla en descapotable
borracho, rumbo a una boite tan próxima
como el deseo de su consumación.
Inmóvil por fin, en paz,
puede aquilatar el peso exacto de la posesión
y posponer indefinidamente el derroche,
vicio y virtud de su clase.

(2012:279)

“Infancia”, al tiempo que sugiere una edad histórica de los medios masivos (Paturuzú e Isidoro son personajes de la gráfica que sólo con posterioridad pasan al ámbito de la

¹⁰⁵ Violeta Kesselman, Ana Mazzoni y Damián Selci en *La tendencia materialista* señalan que “el lenguaje [de Rubio] se tensa en todas las direcciones a la vez, dejando que ingresen en el poema la prosodia clásica, la sintaxis entrecortada de cuño modernista, las onomatopeyas, las rimas, los períodos neobarrocos, las descripciones objetivistas” (2012:239). Para profundizar en los modos en que Rubio trabaja con la tradición literaria confrontar la tesis doctoral “Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa” de Marina Yuszczuk (2011).

¹⁰⁶ Según Link “una de las armas predilectas de los intelectuales de los setenta para acabar con la cultura llamada burguesa es la transgresión genérica y, aún, mediática: Walsh y el periodismo popular, Puig y el folletín, Lamborghini y la escatología popular” (2003:214).

televisión) paralelamente alude al inicio de la tradición literaria argentina, fuertemente marcada por la violencia sexual. En efecto, ya desde *El matadero* de Esteban Echeverría la literatura recrea una escena donde el cuerpo del adversario político es sometido de manera violenta, línea que luego continúan trabajos más cercanos a Rubio como *El fiord* (1969) de Osvaldo Lamborghini, donde se interpreta la situación política en clave pornográfica. Específicamente, en el poema de Rubio el indio se vengá del playboy en una imagen que condensa diferentes temporalidades: la de la gauchesca del siglo XIX, ya que el contexto visual es el de “la planicie patagónica en toda su extensión y vacío”, pero cruzada por el avance tecnológico del XX, en ese cruce literal de Isidoro en descapotable que va derrochando lo que el excedente económico propio de su clase social le permite. En ese itinerario festivo Isidoro se configura como un personaje de la farandulización de los años noventa, así como en la violencia sexual Paturuzú se vuelve un héroe de la revancha política. Esta reposición literaria de una densidad política sobre un material de consumo masivo contradice la lógica de la época neoliberal en la que la posibilidad de construir un gran relato parecía diluirse.

En el cruce entre lo que la política activa en términos de discurso, lo que los medios dejan circulando como palabra pública y cierto resto literario –el “*detritus*” que Jorge Panesi lee en Perlongher–¹⁰⁷ Rubio trabaja con lo que Fusillo llama “el poder omnívoro de la narrativa” (2012:210).¹⁰⁸ No reemplaza, como otros escritores, la biblioteca por los productos masivos de la televisión –“las obras propias del arte” por “las mezclas impuras de la cultura y la comunicación” (Rancière, 2005:48)– sino que

¹⁰⁷ Panesi define el *detritus* como “el excremento, lo que sobra de un todo nunca reunido, de un todo que se licúa en su propio intento de ser un todo y sobra también de sí mismo, ‘chorreando’, deslizándose, escapando. Lo que de una totalidad sirve a la poesía es lo que sobra, la sobra, el resto, lo inasimilado de lo asimilable” (2014:140).

¹⁰⁸ Para Fusillo descubrir que la literatura “puede aprender mucho del videoarte, de los videojuegos, de *Second Life* no debe escandalizarnos: no es sino la confirmación del *poder omnívoro de la narrativa*” (2012:210; el subrayado es nuestro).

fusiona lo literario y lo televisivo remarcando una tensión.¹⁰⁹ Por ejemplo, en otro pasaje, a través del habla de los medios pone en relieve lo que Speranza llama un “realismo de superficie” (2005:20)¹¹⁰ que hace foco en territorios devastados, repletos de pobreza y marginalidad: el poema “Romance” comienza diciendo “el cronista de Crónica en día franco teclea: / porque el realismo social nos cagó, / nos trató como a tarados, y *para realismo / mágico, bueno, mejor / el del Tropicana*: es mejor, más real, visceral” (2012:64; el subrayado es nuestro); pero al mismo tiempo ese realismo es atravesado por aquella impronta que se inscribe en la tradición literaria de la gauchesca. En un contexto que recrea la imagen estereotipada de un bolicheailable en Constitución, al tiempo que privilegia cierto régimen de visibilidad de los programas más sensacionalistas de la tv, Rubio esta vez evoca “La refalosa” de Hilario Ascasubi, en tanto “el mal que pone en escena (...) no es un simple contrapeso del bien, (sino que) hay un efecto de *extrañamiento* que surge de su carácter excesivo, que lo vuelve inexplicable y atractivo a la vez” (Ansolabehere, 2003:43):

Tropos y pathos en la entrada [del Tropicana] se finteán, insultan,
amenazan,
se trenzan, caen, se levantan, caen, patinan, pisan
pedazos de bazo, segmentos sueltos
de intestino; pierden, hacen ochos,
sietes y nueves, se reviran y *refalan*
en la sangre, entre relumbrones
de vidrio verde, botellas rotas,
basuras. Después viene la patrulla y limpia,
viene la ambulancia y limpia, el cronista de Crónica
cronifica: en el hospital están todos limpios.

(2012:64; el subrayado es nuestro)

¹⁰⁹ Aunque en un poema Rubio sostenga que “en un taller del conurbano / donde piezas obsoletas se acumulan en el suelo / junto a pilas de basura sin identidad / y cuyo único ventanuco pringado de telas / añosas de araña ya pardas deja pasar / un rayo leve que ilumina / la cara de una mujer en la pared / no se escuchará a Mozart” (2012:320), luego Mickey Rouke, Britney Separs y un capítulo de División Miami conviven con Borges en una misma página (cf. 2010:11).

¹¹⁰ Como vimos en la introducción, Graciela Speranza plantea una lectura en clave realista de *Rabia* de Sergio Bizzio, en referencia a un “realismo de superficie” propio de la televisión (cf. 2005:20).

Nuevamente en un juego de temporalidades superpuestas la literatura gauchesca aparece mixturada con la vanguardia de principios y mediados del siglo XX, ya que la cita emula la voz poética de Oliverio Girondo. Desde el nivel del motivo, las imágenes retóricas de la literatura (tropos y pathos) se equiparan con los actores sociales invisibilizados por la política de medios en su representación homogénea del pueblo como un cuerpo sin conflictos: las clases bajas son las que “se trenzan, caen, se levantan, patinan” a la salida del Tropicana. Si en “Infancia” había una venganza de clase desde donde la literatura de Rubio se permitía reponer cierta densidad política, en “Romance” la lucha se da entre elementos de la misma clase como correlato de un momento social. La violencia, al no traer aparejada una instancia política, a la manera de ciertos programas producidos con imágenes de cámaras de seguridad, deviene en violencia gratuita. Los “segmentos sueltos de intestino” del otro social, los modos en que “se reviran y refalan en la sangre”, se reducen a un mero divertimento. Por su parte el aparato del Estado, en conjunción con el aparato de medios, sólo tiene una función higiénica: “viene la patrulla y limpia, viene la ambulancia y limpia, el cronista de Crónica cronifica: en el hospital están todos limpios”.

Estos guiños hacia la tradición literaria se refuerzan en un trabajo que Rubio efectúa sobre la lengua. Como veremos en el segundo apartado, el trabajo artesanal que lleva a cabo tensiona el aparato *soft* del entorno digital al que alude con un gesto procedimental. Más allá de la opacidad que analizaremos en la segunda parte del capítulo, en la transcripción de pasajes televisivos advertimos un exceso de la lengua: exceso que podría reducirse a la palabra espectacular del show televisivo, pero que también se constituye a partir del discurso extralimitado de un sector de la política y de pequeñas pinceladas literarias en la adjetivación suntuosa como un resabio del

neobarroco. “Contra [una] economía de lenguaje –afirma García Helder– el neobarroco ostenta el derroche, la expansión expresionista” (2009: s/n). La lógica neoliberal de aplanar el discurso político al ser filtrado por la televisión se complejiza en el blog *Zardoz*, es decir, en el inicio del siglo XXI, ya que allí el habla política muchas veces termina mediada por el artefacto que la reproduce pero a su vez es ornamentada por el registro exuberante de la literatura de Rubio. A riesgo de volvernos digresivos, nos permitimos incorporar mediante fragmentos una extensa cita del posteo “Una visión en la televisión”, donde el protagonista Lisandro “decide darle un descanso a su macizo cerebro y alienarse frente al aparato maléfico con una lata de atún, queso fresco, pan y vino tinto” (2012-2013: s/n). En aquella visión, después de un *zapping* por los canales altos del cable, aparece Eliana Parió (un alterego de la entonces diputada Elisa Carrió) de visita en el programa “A dos voces” del canal TN, y en su discurso se encuentra condensada esta mediación que hace de la política una videopolítica, al tiempo que se puede apreciar el trabajo que Rubio efectúa sobre la lengua:

Dos conductores con traje y ojeras de sepultureros de ilustración de novela de Mark Twain son minúsculas figuras en el paisaje de un inmenso estudio con no menos de tres grandes mesas en herradura y una escenografía abstracta y colorinche. Ahora se alejan de una de las mesas hacia la derecha, donde está sentada y va a ser entrevistada, anuncian, Eliana Parió, veterana diputada y azote de Dios. Después de unos forzados comentarios humorísticos sobre los horribles trajes de los conductores-sepultureros, la vocación astrológica de la diputada, que es redonda, es puesta a prueba con la pregunta de cómo ve el año que viene. Desastres, rayos y centellas, apunta cavernosa la esferolegisladora.

(2012-2013: s/n)

Rubio hace uso del procedimiento de *ekphrasis*, es decir, la representación verbal de una representación visual. A partir de esta técnica literaria mirar televisión no se reduce a un gesto pasivo sino que activa un trabajo específico sobre la lengua. El carácter literario del pasaje es remarcado con la referencia a la novela de Mark Twain, pero

también con una selección léxica que trae a colación un adjetivo con cierta corporalidad (la diputada “cavernosa”) y con figuras del lenguaje como “esferoleisladora” o “conductores-sepultureros”. Así, la efectividad del pasaje se sostiene en varios niveles: la espectacularidad de la imagen televisiva (la referencia directa a un “paisaje” compuesto por una “escenografía abstracta y colorinche” en la que los conductores son figuras “minúsculas”) se superpone a la del propio lenguaje de Rubio. A la par de esta superposición de niveles, aparece solapadamente el yo del habla política sin ningún tipo de aviso previo:

Pero basta ver lo que pasa este año, las amenazas a las instituciones que por otra parte son una mierda, yo sólo confío en una jueza hasta que me demuestre que también es una chorra hija de mil putas. Pero qué querés con esta banda de idólatras adoradores del Diablo, con estos fascistas-estalinistas-castristas-neonazis, esta no es Eva Braun porque tiene feas piernas. Miren, yo tengo autoridad moral. Eso es lo que pasa. Lo que a mí me sobra, a otros les falta. Puedo prestar, pero con un interés razonable, no a las ridículas tasas que la política argentina, decadente como nunca, me ofrece. ¿Qué van a hacer con la inflación? ¿Qué van a hacer con la cosecha de sorgo que se arruinó? ¿Quién atiende a los mercados de ultramar? ¿Quién frena el materialismo del consumidor nativo?

(2012-2013: s/n)

En efecto, a la imagen reproducida de la televisión y a la palabra literaria de Rubio se le superpone la de la propia Eliana Parió que es, en concordancia con el resto del pasaje, una voz excesiva. En la línea del neobarroco dicha voz produce un contraste brusco: la oración musical y extrañada “Desastres, rayos y centellas, apunta cavernosa la esferalegisladora” se tensiona con el registro corrosivo del insulto directo: las instituciones “son una mierda”, la jueza “una chorra hija de mil putas”. La exuberancia verbal, que en principio es un agregado de la literatura, pasa a ser la de la política como espectáculo: los gobernantes son “una banda de adoradores del Diablo”, “fascistas-estalinistas-castristas-neonazis”. “Esta no es Eva Braun porque tiene feas piernas” dice

Parió refiriéndose a la presidenta Cristina Fernández y recupera un sentido extendido por los medios hegemónicos que pone en nivel de equivalencia al kirchnerismo con el fascismo (e incluso en muchos casos directamente con el nazismo). En dicho anclaje temporal se puede leer una búsqueda referencial en la clave de la poesía objetivista, en tanto una escritura “no abstracta ni ‘universal’ sino situada en relación a una cultura (...) a una época y un lugar geográfico” (Yuszczuk, 2011:136). Anclaje que en el contexto de la cita viene dado por la situación televisiva de un programa periodístico de debate político: la inflación, la cosecha como recurso para conseguir moneda extranjera, el modelo de consumo interno, estos datos que incorpora la voz de la diputada se corresponden con lo que García Helder llama “un refuerzo de sentido presente” (2009: s/n) propio del neobarroco, desde donde el lenguaje ostentoso deviene en parodia:

Yo lo que veo es que los problemas se acumulan y no hay indicios de un plan a largo plazo, falta voluntad política y sobre todo, señores, falta decencia. Decencia. A mí me sobra, no hablo por mí, me quedé sola pero ya, la victoria es peor que la derrota. Cristo tiene una espada, no es sólo amor, eh (guiña el ojo). Los que se arrepientan aún están a tiempo, ¡pero que no demoren, porque la hora y el día están fijados desde el principio de los tiempos y hace cinco años que vengo avisando! Este país no es una sociedad, esta sociedad no tiene moral, esta moral no es la de Hanna Arendt. ¿Para qué hablo? ¿Quién me escucha? 1%, señores. No me da vergüenza decirlo, porque los equivocados son los otros y el año que viene lo demostrará. El pueblo argentino tiene que salir a la calle con la Constitución en una mano y la espiga de trigo en la otra. Nos subimos a un carro alegórico y bombardeamos con cereal la Casa Rosada.

(2012-2013: s/n)

Eliana Parió, además de una lengua excesiva, refuerza sus dichos con lenguaje corporal (“guiña el ojo”). El personaje, así, deviene en una caricatura satírica del original. Aquellos calificativos de “azote de Dios” y “vocación astrológica” del primer fragmento (sumados a la condición epifánica del título: “Una visión en la televisión”)

ya componen de manera sarcástica el perfil político de la diputada que se presenta como una pitonisa capaz de ver lo que al resto de los ciudadanos les está vedado. La referencia a Hanna Arendt establece el vínculo con el instituto homónimo de “pensamiento político” que la entonces líder del espacio ARI inauguró en el año 2004.¹¹¹ El tono humorístico se refuerza en la explicitación de la escasa representatividad electoral de la diputada y, sobre todo, en la imagen delirante de un carro bombardeando con cereal la Casa Rosada. Esta imagen hace alusión a los bombardeos a Plaza de Mayo de junio de 1955, es decir, los sucedidos durante el primer peronismo, pero a la vez estos son actualizados por el conflicto que en el año 2008 el gobierno kirchnerista mantuvo con el sector agrario.¹¹² Las múltiples referencias a la época, condensadas en el discurso extremo de la política en el contexto espectacular de la televisión, como vemos, logran un efecto cómico al ser filtradas por la literatura de Rubio:

De noche [la Casa Rosada] con esa luz parece un boliche de Miami, yo no conozco pero me contaron. ¡Los pecadores serán tragados por un abismo de fuego y hielo! Yo aviso, aviso, pero no me tomen por tonta...Yo sé, yo sé que cada uno está con su negocito, su minita, su noviecito, y no piensa en el país, en la sociedad que ya no da más de tanta injusticia y corrupción. Lo digo de frente y sin vueltas, a mí no se me paspa la lengua por dar nombres: Juan Duarte maneja la plata de Odessa. Y ustedes lo saben perfectamente, pero no lo dicen. A mí no me cuesta nada y lo derrocho a manos llenas, me sobra decencia, castidad, autoridad moral. Si usted quiere le presto, pero tonta no, ¿eh? A ver qué van a hacer cuando se acabe la plata de los casinos, de la droga, de la trata... Pero yo quiero llevar un mensaje a cada hogar: no se desesperen. No va a pasar nada. Salgan que no va a pasar nada. No hay que tener miedo, hay que tener cuidado. Otra cosa les digo...

(2012-2013: s/n)

¹¹¹ Cf. “Carrió abre escuela propia, bajo el ala de Hanna Arendt”, en *diario Página/12*, 2 de mayo de 2004. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-34809-2004-05-02.html>.

¹¹² Dicho conflicto tuvo lugar a raíz de lo que se conoció mediáticamente como “la resolución 125”, que establecía un régimen de retenciones móviles al modificar los derechos de exportación de ciertas mercaderías agropecuarias.

El fragmento continúa con la voz apocalíptica que mixtura lo político con lo teológico: “¡Los pecadores serán tragados por un abismo de fuego y hielo!”. Luego, agrega el tono de denuncia característico de Carrió: “Juan Duarte maneja la plata de Odessa”; y los modos de autfiguración que también le son típicos: “me sobra decencia, castidad, autoridad moral”. Rubio, al tensionar con su lengua literaria lo que sale de la televisión, interviene en el reparto de lo sensible y desde allí se puede leer una operación literaria que se define política. Con una fuerte dosis de cinismo recrea escenas de la vida cotidiana y propone una nueva política del trabajo mimético.¹¹³ Lejos de la supuesta pasividad del consumidor y de la alienación con la que Lisandro se sienta frente a la tv, en ese trabajo que Rubio hace sobre la lengua mirar televisión se vuelve una tarea política, que puede pensarse como un uso no televisivo del medio.¹¹⁴ En el esquema donde el discurso político es mediado por el de la televisión, esta operación artesanal donde la palabra reproducida adquiere una tonalidad nueva se encuadra en un resto literario que se vuelve problemático. Dicho resto proviene del uso de imágenes públicas como propiedad poética, imágenes que fueron manipuladas de antemano por el aparato de medios y que forman parte del proceso social y político en el cual están inscriptas.¹¹⁵

¹¹³ En esta línea, para Nora Avaro la literatura de Rubio “impone una política de la representación, un ‘escenario del mundo’” (en Rubio, 2012:37).

¹¹⁴ Reformulamos los postulados de David Oubiña referidos a la literatura de Juan José Saer. Según el crítico, esta hace “un uso no cinematográfico del cine” (2011:67).

¹¹⁵ Perloff es quien define este nudo problemático del uso de imágenes públicas como propiedad poética (Cf. Perloff, 1991:76).

2. Nuevos modos de producción digital: la construcción de artefactos metódicos

*“En todas partes ruidos de máquinas,
acoplamientos de máquinas, máquinas
de máquinas: producción, registro y consumo”*

(Alejandro Rubio)

Para abordar la relación de la literatura de Rubio no solo con internet sino más abarcativamente con las formas de producción digital orientaremos nuestra lectura hacia un punto de vista formal. Esto significa hacer foco en el nivel de los procedimientos, los cuales siguen la máquina como modelo para la producción poética: la fragmentación, la estructura en mosaico, la apropiación de materiales circulantes y el *remix*. Luego de repasar estos modos experimentales de composición, tanto de la poesía impresa como del blog *Zardo*, nos detendremos en el análisis de la lengua a partir de la hipótesis de que esta funciona como recurso para darle espesor y materialidad a un aparato que –como veíamos en la cita de Flusser en el capítulo anterior– se presenta blando.

Para Mazzoni, Rubio “hace hablar a la forma” (en Rubio, 2012:16). Efectivamente, la forma implica cierta politicidad en la puesta en escena de lo divergente: según Rancière; “lo que constituye el carácter político de una acción no es su objeto o el lugar donde se ejerce sino únicamente su forma, la que inscribe la verificación de la igualdad en la institución de un litigio” (2012:47). En la literatura de Rubio, ciertamente, el significado político de la experiencia estética aparece más allá del motivo. Nora Avaro, en el prólogo a *Prosas cortas*, escribe que “el arbitrio de la forma se hace sistema figurativo” (en Rubio, 2012:37). El libro al que refiere la crítica,

de formato fragmentado, está construido en base a sentencias breves, de menos de 140 caracteres, como si fueran anticipadas actualizaciones de la cuenta de Twitter @garchofa, recientemente abierta por Rubio: “Si Adorno se enajenó en lo concreto, / el 10 de All Boys enterró sin pala sus libros” (2012:184) o “Si el paparazzi deslucе junto a la estatua de Cupido, / Daniela Cardone no entrega su peculio a desclasados” (2012:185). Este lenguaje comprimido que relacionamos con la lógica de las redes sociales forma parte de una larga tradición de reducciones lingüísticas: el ideograma chino, los haikus, el telegrama, los títulos de los diarios, los avisos publicitarios, los poemas concretos y los íconos del escritorio de la computadora (cf. Goldsmith, 2011:175).

Prosas cortas (2003), junto con *Foucault* (2006), *Falsos pareados* (2008) y *Harry Samuel Horribly* (2009), forma parte de una constelación que se presenta como experimental, en la que el proceso de producción por momentos eclipsa el producto terminado. *Harry Samuel...* –el libro de poesía escrito en inglés que emula lo que Perloff llama una “poética traslacional”¹¹⁶ consta de una serie de frases repetidas, postales de un primer mundo en decadencia en las que se puede leer el gesto reproductivo de lo tecnológico y según Mazzoni frases “archiescuchadas para todo aquel que haya tenido como parte de su educación a la televisión argentina de los últimos 20 años” (en Rubio, 2012:16). La inflexión idiomática, al tiempo que hace que los versos se vuelvan oscuros y de difícil acceso, explicita aquella estrategia de ironía con la que Rubio aborda la representación del presente. Por otra parte, *Falsos pareados*

¹¹⁶ Perloff piensa en aquellas poéticas que juegan con elementos de una lengua aprendida, como los cantos de Ezra Pound que incorporan caracteres chinos, frases griegas y latinas (cf. 2010:16). Más adelante sostiene que las citas en otro idioma no son algo nuevo, pero que exceder el borde monolingüe hoy adquiere un peso particular en un contexto global de migraciones y de la heteroglosia de internet (cf. *ibidem*, 124). Sin embargo, en el contexto de la literatura de Rubio no hay que perder de vista el componente irónico del gesto.

está escrito a partir de un esquema oracional fijo que se repite y que va mezclando, por pares, elementos de la cultura masiva con otros de la alta cultura: los unitarios de Suar y los sonetos de Tedesco, Celeste Cid y el Ulises de Joyce, Luciana Salazar y la Quinta de Beethoven, Dolores Barreiro y el Coliseo, Pamela David y el Guernica. La operación de mezcla se hace explícita ya que el esquema oracional se compone de veinte enunciaciones breves, nuevamente de menos de 140 caracteres, conformando una literatura que funciona en base a “la lenta acumulación de pequeños fragmentos” (Goldsmith, 2011:177),¹¹⁷ que comienzan con: “La rara mezcla...” (2012:221):

La rara mezcla de un busto de Perón
con un crucifijo engarzado en jade.

La rara mezcla de un calefón en ruinas
con una Ilíada en octavas.

(...)

La rara mezcla de un fotograma de Potemkin
con un horóscopo del chicle Bazooka.

(...)

La rara mezcla de un versículo indescifrable
con una nota sobre adolescentes obesas.

(...)

La rara mezcla del pico de una pava
con un tomo de las obras completas de Benjamin.

(2012:221-222)

“¿Qué dice el viento?”, se pregunta Rubio en el poema “Égloga” e inmediatamente responde aludiendo a la técnica del pastiche: “Todo se mezcla” (2012:314). Del mismo modo que ocurre con el choque entre lo heterogéneo –entre lo

¹¹⁷ Goldsmith cita ejemplos del último siglo, entre los que se destaca la novela comprimida de a tres líneas de Félix Fénéon en 1906, que fue leída como una mezcla de telegramas, títulos de diarios, y luego incluso como actualizaciones de estado en redes sociales (cf. 2011:177; la traducción es nuestra, así como el resto de las citas del libro).

que el sistema de medios presenta y oculta (ambas caras escenificadas en la literatura de Rubio como correlato de un mismo estado de situación)– aquí la estructura en mosaico nos lleva a preguntar qué relación establecen elementos tan dispares, y a buscar una respuesta más allá del fin de la Gran División que planteó Huyssen como condición posmoderna.¹¹⁸ En esta mezcla de objetos de esferas aparentemente contrapuestas no solo el uso de elementos masivos cumplen una función crítica, ya que además de apuntar hacia el discurso hegemónico de los medios masivos el escritor dispara contra los cánones establecidos del arte –que formaría parte de aquella misma constelación mediática, fuertemente mediada por el mercado–. El narrador de la “Autobiografía podrida” sostiene que “cada pedo de Kuitca vale millones” (2010:17), y a partir de allí la literatura de Rubio se permite cuestionar el propio campo.

Luego, aquel esquema de oposiciones entre lo alto y lo bajo se reconfigura en una batería de imágenes de la URSS y USA, yuxtapuestas, como si solo la diagramación visual de fotos –complejas y contradictorias– bastara para abordar la interrogación por el presente. Algo similar ocurre con *Foucault*, donde los poemas tienen una estructura tripartita y activan lo que en este poemario llama la conjura de “las mezclas peligrosas” (2012:199): la reformulación de un proverbio popular, seguido por una oración que describe una situación espacial, a lo que se le suma otra en clave

¹¹⁸ Andreas Huyssen, siguiendo la categoría de “posmodernidad”, es quien advierte sobre la pérdida de vigencia de aquel discurso que insiste en la división entre lo alto y lo bajo. “Muchos artistas –afirma– han incorporado exitosamente en sus obras formas de la cultura de masas, y ciertas zonas de la cultura de masas han adoptado estrategias de la alta. Si existe alguna, ésta es la condición posmoderna en la literatura y las artes” (2002:10).

paste,¹¹⁹ una oración con una cita casi textual de *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault:¹²⁰

No porque su perro roa un hueso
al gaucho le crece un diente de marfil.
Por la arboleda universitaria umbría
caminan el linyera y su acompañante
desnudos con las ojotas en la mano
en busca del gato angora prófugo.
Es posible dar un sentido preciso
y un contenido asignable a cada rúbrica;
se conjuran las mezclas peligrosas,
los blasones y las fábulas vuelven a su alto lugar.

(2012:199; el subrayado es nuestro)

“En los poemas de *Foucault* –sostiene Mazzoni– cada una de las tres partes se yuxtapone con la otra sin otra relación que la de contigüidad en el plano del lenguaje” (en Rubio, 2012:17), en lo que resuena, nuevamente, el procedimiento del montaje.

Como vemos, en dicha faceta experimental de su poética la relación con lo tecnológico se vincula con el nivel de los procedimientos. Rubio, más que escribir poesías, a la manera de cierta poesía generada se dedica a construir lo que podemos llamar *artefactos metódicos*,¹²¹ para que los poemas se produzcan en serie. El poder generador de esta parte de su poesía se toca notablemente con las nuevas formas de producción digital, donde la programación está en el centro de la escena. En este esquema sus operaciones estéticas tienen una doble valencia política, en tanto reconfiguración de lo sensible al nivel de las demás formas de producción de saberes y al nivel del propio régimen estético del arte como un campo relativamente autónomo

¹¹⁹ Juan José Mendoza habla de “los protocolos del *past* (del pastiche pero también del *copy and paste*)”, figura que sirve para nombrar las operaciones y modos de reaparecer unos textos en otros, o en sus propios términos “formas de reparación ventrílocua de unas voces en otras” (Mendoza, 2011:22).

¹²⁰ Mazzoni, en el prólogo a la poesía reunida de Rubio, es quien explicita este método de composición a partir del cual está compuesto el libro de poemas *Foucault* (en Rubio, 2012:16-17).

¹²¹ Por “poesía generada” nos referimos a cierto espectro de la literatura actual que usa herramientas de programación para producir textos poéticos de manera aleatoria. En el capítulo cuatro abordamos algunas de las experimentaciones más recientes que giran en torno a dicho procedimiento.

(lo cual significa relativamente dependiente):¹²² una literatura *remix* –que trastoca la noción de autor–,¹²³ la subversión de jerarquía entre lo alto y lo bajo, y un hacer hablar la época (tanto estética como políticamente). Si en el primer apartado veíamos cómo Rubio produce fisuras en un sentido común naturalizado por los medios hegemónicos, aquí, desde el nivel de los procedimientos literarios, vemos cómo opera sobre el régimen artístico.

Decimos *remix* ya que Rubio hace uso de fragmentos de obras circulantes y los remezcla como forma marginal de creación,¹²⁴ desde donde podemos reponer la politicidad debordiana de esta técnica.¹²⁵ En términos de Avaro “Rubio cita a Derrida, Deleuze, Foucault (...) arma nuevas cláusulas periódicas, corta y revierte, sostiene y desvirtúa” (en Rubio, 2012:36). El narrador del blog afirma que “la literatura se hace sola” (2012-2013: s/n) y se levanta contra “el mito romántico de la originalidad” (*ibídem*).¹²⁶ El comienzo de *El traductor* de Salvador Benesdra es también el de una entrada del blog,¹²⁷ al tiempo que otra consta solo de una cita de Beatriz Sarlo (“La actualidad es optimista” –2012-2013: s/n–). Este uso de la cultura se encuadra en el principio filosófico de libre circulación de los materiales, extendido en el ámbito virtual. Al mismo tiempo, contra la figura de la herencia, en esta voracidad del que se apropia Rubio ingresa en lo que María Pía López llama un “linaje de apropiación”

¹²² Cf. Bourdieu, 1995:213.

¹²³ Desde la advertencia explícita con la que Rubio inicia el libro *Rosario*, en la que aclara que es un libro escrito “por un comité” (2012:259), su literatura se inscribe en una línea donde la noción de autor se desdibuja como correlato de las nuevas formas tecnológicas de producción, en las que se reconoce la escritura colectiva de las redes sociales, el *copy and paste*, la apropiación y el desvío.

¹²⁴ En *Tecnopoéticas argentinas* Kozak detalla las particularidades del procedimiento, ligado a la remezcla y la posproducción. A raíz de la circulación de copias técnicas, los artistas se ven habilitados a trabajar sobre ese material circulante generando obras nuevas a partir de la combinación de fragmentos preestablecidos. Esto, según Kozak, lleva a una “concepción no canónica de la autoría” (2012:186) y a “formas marginales de creación” (*ibídem*, 187).

¹²⁵ Decimos “debordiana” ya que Guy Debord hace una apología del plagio en su tesis 207 de *La sociedad del espectáculo*: “Las ideas se mejoran –asegura–. El sentido de las palabras participa en ello. El plagio es necesario. El progreso lo implica” (2008:127).

¹²⁶ Fusillo usa esta fórmula para referirse al pastiche y el *remake* (Cf. 2012:227).

¹²⁷ Cf. 2012-2013: s/n.

(2014:66),¹²⁸ que va de Domingo Sarmiento a Roberto Arlt pero que establece, sin embargo, sus propias particularidades: si en la tradición literaria el mecanismo de apropiación hace referencia a un estado de cultura argentina que establece sus vínculos con paradigmas extranjeros (en su mayoría europeos) el *copy and paste* del presente se relaciona con un estado tecnificado que, si bien de raíz foránea, se ha vuelto global.

Aquella voracidad de la apropiación que refiere Pía López en Rubio por momentos se encuadra en el marco de una escritura instantánea y deriva en lo que Virilio llama la “impostura de inmediatez del arte” (2001:65). Dicha inmediatez implica la cuestión sobre los dispositivos en los que se escribe: los posteos del blog *Zardoz* están llenos de erratas, algo que ya aparecía como un germen en su poesía impresa: “Hay poetas que trabajan horas en largos versos. / Yo los escribo rápido para olvidarlos” (2012:318), o antes: “Chau: catorce sonetos de un saque” (2012:312).¹²⁹ Esta noción de apropiación conjuntamente con la de desvío –lo que Guy Débord llama *détournement*, es decir, la reutilización de elementos preexistentes en un nuevo contexto regido “por la dialéctica desvalorización-revalorización del elemento” (2000:192)– se vincula con la interpretación de la literatura argentina que Speranza lleva a cabo a través del lente de Duchamp.¹³⁰ Se trata de reformatear objetos ya existentes y de dotar a la copia de un potencial creativo. En esa línea puede leerse “El carancho”, versión vernácula de “El cuervo” de Edgar Allan Poe, que admite la caracterización de *sampler* o *remix*, según Lila Pagola “concepto y práctica [que] se

¹²⁸ “El que se apropia –dice Pía López– también es selectivo, pero lo suyo tiene más voracidad que desapego. No tiene obligación frente al pasado, más bien deseo de hacerlo suyo” (2014:66).

¹²⁹ Como señala García Helder, Rubio “tempranamente ha entrevisto que el plagio es un salvoconducto a la originalidad” (en Rubio, 2012:32).

¹³⁰ Según Speranza una parte de la literatura contemporánea se ve influenciada por los trabajos conceptuales de Duchamp (cf. 2006).

torna un modo estructurante de las propias dinámicas de los entornos culturales digitales” (en Kozak, 2012:70):¹³¹

Una fosca medianoche, cuando en tristes reflexiones
sobre más de un raro infolio de olvidados cronicones
inclinado, me sumía, un viento abrió la ventana
de mi cuarto de pensión; levanté la cabeza cana
y a cerrarla fui, y en eso vi
que un pájaro entraba, no un colibrí
sino más bien un carancho, escapado de algún rancho
de Lobos, Escobar o Chascomús; lo más pancho
se instaló en el perchero, me miró vidriosamente
(frío, sentí de los pies a la cabeza) y entonó viciosamente
“¡Nevermor! ¡Nevermor! ¡Nevermor!”

(2012:91)

Estos pasajes de su literatura pueden ser leídos en la clave de lo que Perloff llama una “transcreación” (2010:69), es decir, una traducción a larga escala de fragmentos de otros. Para Rubio –siguiendo el modelo de Roberto Arlt– la literatura es una “moneda falsa” (2010:114). “De cualquier manera –dice– la moneda falsa compra bienes materiales” (*ibidem*). “La literatura argentina –sigue– es falsificación, impostura, en definitiva, estafa [pero] las falsificaciones pueden llegar a ser tan buenas que cuando nos encontramos con el artículo original nos decepcionamos de él” (*ibidem*, 115). En la línea de la tradición neobarroca en la que puede inscribirse Rubio, Arturo Carrera afirma que “el escriba reescribe” o, más aún, “escribo como si robara” (cit. por García Helder, 2009: s/n). Esta matriz reproductiva, que deconstruye la lógica del original y la copia (la revirtúa) en la literatura de Rubio aparece explicitada en el poema “Catilinaria”, donde entra en escena “(e)l hijo de puta que imita a Mallarmé [y que] hace mejores originales que los originales. / Porque la sabiduría / del pasado, el peso / de la tradición, perfuman tanto / como hieden” (2012:313). A la pregunta “¿y si ya todo estuviera dicho?” (Link, 2003:170) –que según Link ciñe nuestra actualidad estética–

¹³¹ En términos de Agustina Frontera “el 75% del universo digital es copia” (2015: s/n).

Rubio parecería responder con la consigna profanatoria de volver a decirlo de nuevo, algo que funciona como motor de su producción narrativa en tanto una tendencia suya es –en sus propios términos– “la variación sobre lo ya escrito” (2010:42): de la mano de Leónidas Lamborghini recupera la idea de hacer nuevo lo ya hecho con su consiguiente “efecto Duchamp”,¹³² como si la premisa fundamental fuese remedar la concepción maquínica que refiere Perloff a partir de la cual “el arte no es tanto la creación de la belleza, [sino] un hacer, una modalidad de invención” (2009:383). Rubio finalmente narra un efecto de lectura de *Punctum* de Martín Gambarotta y explicita el método de apropiación, reproducción, uso y desvío:

Hay una escena en *Punctum* donde un comando montonero secuestra a un oficial de la marina. Lo matan, pero el narrador, horrorizado, descubre que es en realidad un joven novelista (lo reconoce por la sonrisa que mostraba en la foto de un suplemento cultural) y al comunicárselo a sus camaradas de armas, éstos levantan el puño y entonan: por Felipe Vallese, Presente... daba vuelta esos versos en mi cabeza y me decía: un comando del MTP secuestra a un editor español y lo mata. Pero descubren que en realidad se trata de Daniel Link. Lo reconocen porque tiene un cucharón en el culo. Etcétera. Con ese método escribí el primer libro y luego el segundo y luego un tercero que era malo y entonces empecé a pensar en hacer algo indescifrable y escribí el cuarto, que nadie leyó.

(2010:42)

En esta descripción de un método constructivo basado en la reelaboración de materiales circulantes no es menor que se nombre a Daniel Link y que se lo ponga en una posición incómoda, ya que se trata de uno de los escritores pioneros en la práctica de cruzar literatura con el entorno digital; la alusión permite abordar, ya en otro nivel, el carácter irónico de la aparatología con la cual Rubio elabora, en un gesto performático, libros enteros de poesía.

¹³² El narrador de la “Autobiografía podrida” afirma: “Todo esto ya fue hecho, me doy cuenta ahora, pero Leónidas Lamborghini lo hizo nuevo. Ese es el legado que deja a sus lectores apasionados: todo ya fue hecho y hay que hacerlo otra vez, porque Cronos se traga todo el tiempo y lo vuelve eterno presente” (2010:46).

Esta matriz productiva que leemos como irónica es tensionada por una concepción mucho más orgánica de la palabra¹³³ y un trabajo artesanal con la lengua. Como veíamos en “El carancho”, a la par del método de reescritura que permite producir indefinidamente, hay un trabajo meticuloso con el lenguaje: la “fosca” medianoche, el “raro infolio de olvidados cronicones” se vincula con la exuberancia del lenguaje del neobarroco que analizamos en la cita que recrea la voz de la diputada Carrió. Asimismo, “lo más pancho se instaló en el perchero” produce un contraste brusco típico de dicho movimiento literario, en la misma línea en que “cavernosa” diputada se oponía a jueza “chorra hija de mil putas”. Por lo tanto, podemos concluir que si la escritura pseudoautomática que corresponde con el período experimental de Rubio escenifica irónicamente el “aparato *soft*” que refiere Flusser, el dotar de materialidad a la palabra trastoca la lógica postindustrial en la que el símbolo suave se impone sobre el objeto duro.

La tradición del neobarroco en Argentina incorpora la idea de una lengua subordinada a “la voluntad de producir una textura más que un texto” (García Helder, 2009: s/n). En efecto, la tensión radica en la palabra como dureza física que adquiere una dimensión material, desde donde se vuelve el principal instrumento político.¹³⁴ En este sentido, en concordancia con aquella “ética *hard*” que describíamos en el primer apartado, Rubio construye “ladrillo por ladrillo un monumento de palabras”

¹³³ Las entradas del blog *Zardoz* están compuestas por “palabras nuevas, pulposas, sabrosas como damascos bien maduros, que la golosa lectora sabrá paladear antes de escupir” (2012-2013: s/n). O más adelante: “Las palabras (...) caen redondas al piso” (2012-2013: s/n), donde resuena nuevamente el eco de la poesía de Gironde.

¹³⁴ Aunque la política como actividad es la que dice y no hace (“Se dice que se va a hacer algo –afirma en ‘El conferenciante’– pero no se hace nada. Se propone / que de la acción tal va a redundar el resultado cual / pero los resultados no se ven. Se hacen discursos, / se celebran debates, se planifican estadísticas. / Se postula un futuro deslumbrante. / Mi bisabuelo ya escuchó eso / del futuro deslumbrante” –2012:113–) la palabra sigue siendo el principal instrumento: “Robándole tiempo al taller de mi padre (...) –dice en ‘Noviembre del 83: recuerdos de un taxidermista’– descubrí el novel universo, / donde se podía jugar, / se debía jugar y se jugaba. / ¿Con qué? Con las palabras” (2012:142).

(2012:323). Las palabras ocupan lugar, como en la cabeza del narrador de “Martina”: “Fragor: tengo la cabeza ocupada por esa palabra y quiero llegar a la plaza para que otra la ocupe. Me gustaría la palabra crisálida. Tengo una debilidad por ella, por su carácter esdrújulo, por sus dos áes” (2010:70). Rubio se pregunta “¿Es un signo de interrogación / o es el gancho de una percha?” (2012:327), hasta ese punto se hunde efectivamente en el lenguaje y con él en la materialidad del mundo histórico. Esta condición se hace extensiva a lo largo de su obra poética; en un fragmento de su poema “Hjemslev” de su último libro *Kohan*, editado por Vox en el año 2015 afirma:

La forma de mi palabra
ni lo ignoro ni me defiendo,
es pesada. No se alza
como alfanje para caer
precisa sobre el cogote.
No corta, no tiene filo, no es
ni quiero que sea liviana.
Quiero que sientan en la cabeza
la carga que desde niño cargué,
el fardo del pasado en cada lengua
que vuelve piedras las gotas de saliva
y una mastaba toda oración.

(2015:14-15)

Como señala Mario Ortiz en el *postfacio* del libro, el título del poema remite al lingüista dinamarqués que continúa con los estudios sobre la estructura del signo iniciados por Ferdinand de Saussure.¹³⁵ Por lo tanto, ya desde el título el poema nos advierte sobre la condición material de la lengua como horizonte estético. Esto que el cuerpo del texto explicita (“La forma de mi palabra es pesada”) se sostiene en una razonada selección léxica: la palabra no es “alfanje” que cae sobre el “cogote” (un cultismo sonoro que se superpone a una palabra coloquial también sonora), y vuelve

¹³⁵ Cf. Rubio, 2015:21.

“mastaba toda oración” (como decía anteriormente un poema de manera más llana: “un monumento de palabras”).

A partir de esta potencia, en sintonía con el neobarroco “junto al poder sugestivo de lo sonoro se explora el de lo tipográfico, lo visual” (García Helder, 2009: s/n). Así, el espacio del libro es también un espacio de performatividad, un arreglo de signos: el cartel de una casa de citas –con su propia tipografía y errores ortográficos– forma parte de un poema: “SI NO SE SIENTE BIÉN / TRATADO NO RECLAME / A LA CASA O LA RECEPCION / TRATELO DIRECTAMENTE CON LA SEÑORITA / GRASIAS” (2012:280), así como las ofertas de un bar “impresas en cuerpo 14” (2010:86) o un mensaje escrito en una pared con aerosol:

“(ESCRITO EN EL PAREDÓN del ferrocarril con aerosol negro, bien bajo, para que los borrachos y los perros lo meen):

M SOY YO”

(2010:105)

Este grado de materialidad del lenguaje, como en la descripción que hace Rancière de la “era estética”, se vincula con la “lectura de los signos escritos sobre la configuración de un lugar, de un grupo, de un muro, de una vestimenta, de un rostro” (2014:59), pero siempre en función de producir un corte, una grieta en aquella representación acabada propia de un sistema hegemónico. Rubio experimenta la potencialidad de la materialidad física del lenguaje hasta el punto de construir versos como “en la rebaba de rábano de la voluta más boluda” (2012:338), donde lo que sobresale es una cualidad

fónica. O antes: “Truena el trueno sobre el trono / trota en el potro la Tota, los baguales y alazanes, / en efecto, corvan la corva” (*ibídem*, 55-56).¹³⁶ Lo que está en juego, incluso en enunciados como los anteriores, es una ética pública, en la línea de que hay un uso del lenguaje en el que resuena aquella locura a la que alude el título de su poesía reunida; en tanto, mientras están cimentados en cierta coloquialidad cotidiana, pasan por canales alternativos al uso extendido de las palabras. Según Rancière (y lo que dice nos sirve para repensar esos versos tan aliterados), “el lenguaje poético es el de los procedimientos a través de los cuales se opera otra modalidad del sentido, la forma en que el lenguaje produce sentido mostrándose de manera opuesta a su uso normal” (2009:200). Este uso atípico se encuadra en la ya aludida “querrela de las representaciones que enfrenta al arte con la imagen oficial de la realidad, la que propaga el discurso publicitario, la que difunden los medios masivos, la que organiza una ideología ultralight del consumo y la competencia social” (Bourriaud, 2009:122). Esta cita de Bourriaud, en sintonía con la tradición literaria a la que alude Rubio en sus poemas, vale también para Osvaldo Lamborghini. Nicolás Rosa cuando lee *Tadeys* remarca que Lamborghini, contra la lengua institucional, propone “la violencia de los lenguajes extralimitados y, simultáneamente, la desorganización de los núcleos sintácticos y semánticos: una lengua que pretenda decirlo todo o que no diga nada. El intento de Lamborghini es generar una lengua corrupta por dislocación de las formas y los paradigmas, una verdadera destrucción ácrata de los significados y los significantes” (cit. en Oubiña, 2011:278-279). Y si decimos que la cita de Bourriaud es aplicable a la

¹³⁶ García Helder señala que “el vínculo vulgar entre un sonido y su significado directo (la transparencia) es burlado por los neobarrocos” (2009: s/n). Y ejemplifica: “Perlongher aliteró ‘sabrosos hombres broncos hombreando hombrunos’” (*ibídem*).

literatura de Lamborghini, en un juego de inversiones la de Rosa se aplica a la operación de Rubio.

Como veíamos en el apartado anterior, para Rubio desde un punto de vista estético hay política cuando hay distorsión; es decir, cuando se interviene sobre el *partage* (lo compartido), según Greco “lo que podemos decir y ver –o no– en un espacio común” (en Rancière, 2014:4). Y Rubio actúa en esa repartición justamente con una ruptura, una alteración de la comunicación –de la *Grundnorm* de Apel– que puede ser considerada patológica, ya sea o no voluntaria: padecimiento o regocijo en aquella “enfermedad mental” que trae aparejado un estatuto político, signo bajo el cual, decíamos, reunió su poesía completa. En estos últimos renglones parafraseamos a Espósito cuando explica el concepto de Apel: “es Apel el que insiste en la necesidad de una *Grundnorm* universal sobre la que fundar racionalmente la ética pública –cualquier alteración de la comunicación es considerada una patología voluntaria o involuntaria del sujeto dialogante; una ruptura, aislable y eliminable” (1996:134-135). “Hay un goce en ese ser la última basura –dice por su parte el narrador del blog haciendo de vicio virtud– hay un goce en saberse el peor; no se los recomiendo, tiene un sabor fuerte y punzante, como orín” (2012-2013: s/n). “El arte –afirma Bourriaud y nos sirve para retomar el planteo de Apel y pensar el componente patológico en tanto instancia estético política– es el producto de una separación” (2009:65).

3. La época

En este acercamiento a los lenguajes circulantes del entorno cotidiano Rubio recrea escenas y las interviene en función de construir una versión propia de la época en la que está inscripto. La “música mala”¹³⁷ de la televisión, podríamos decir, pone en acto la política como práctica profesional y como espectáculo, en dos contextos históricos particulares de la Argentina, en los cuales el habla política aparece filtrada por la lógica de los medios masivos: primero, en el marco de la recesión económica y cultural de los años noventa, y luego en el contexto de la recuperación económica que tuvo lugar a comienzos del siglo XXI. En ambos momentos Rubio se mantiene fiel a la vocación de recrear la época a partir de criterios disensuales. En el primer caso, su posicionamiento puede leerse como oposición a la “ética soft” del consenso (Rancière, 2005:49)¹³⁸ propia de la etapa neoliberal. En el segundo, en cambio, puede pensarse como una línea de continuidad en relación con la visión de la política como conflicto que se impone durante el kirchnerismo. Sin embargo, más allá de esa afinidad en el orden de la filosofía política la literatura de Rubio no resigna su posición crítica con respecto a la política de turno.

Ya sea a partir de imágenes alternativas acopladas a fotos falsas del entramado mediático o de un trabajo con la lengua en función de solidificarla y tensionar el aparato blando que la contiene, Rubio vuelve densas y políticas lo que Rancière llama “las formas suaves de la sociedad de la comunicación” (2005:34).¹³⁹ Como veíamos en

¹³⁷ *Música mala* es el nombre de uno de sus libros de poemas, editado en el año 1997 por la editorial VOX de Bahía Blanca.

¹³⁸ Trasladamos al campo de la política el concepto de “ética *soft*” que Rancière piensa en torno al campo estético para referirse a una idea de consenso dentro del arte que estaría en función de restaurar el lazo social (cf. 2005:49).

¹³⁹ Como sostiene García Helder, el coeficiente artístico de Rubio se mide “por su aprehensión del *Zeitgeist* y su mayor o menor capacidad para transformarlo en arte sólido” (en Rubio, 2012:10).

la cita que parodia el discurso recargado de la diputada Carrió, las referencias a la época abundan tanto desde el nivel del motivo como del formal. Desde aquel “*This is / a greeting for the Obama era*” (Rubio, 2012:241) hasta el “¿Qué pasará con esta generación?” (Rubio, 2010:37) o la interrogación explícita sobre cuándo empezó esta época con la que inicia el relato “Martina”,¹⁴⁰ su literatura se inclina por “la apertura franca hacia el referente” (Mazzoni; en Rubio, 2012:12) desde donde la actualidad, extremada en la escritura inmediata del blog *Zardoz*, se vuelve su principal materia prima. Así, desde el plano mediático político nos encontramos frente al conflicto por “la 125” atravesado por el filtro de la televisión:

Mientras ve una toma aérea de la 9 de julio –dice el narrador– le vienen a la mente dos anécdotas. La primera se remonta al conflicto de la 125. Una militante kirchnerista, en las cercanías de una importante estación de tren, intenta que una morocha fornida tome su volante. La morocha se niega y afirma orgullosa que está con el campo. ¿Por qué? Porque a ella tampoco le gusta que le metan la mano en el bolsillo. Y desprecia la pregunta alelada de la militante: Pero, señora, ¿usted qué tiene en el bolsillo? La pregunta parece de sentido común, pero es irrespetuosa y necia. No se trata de la posesión concreta, sino del tener.

(2012-2013: s/n)

Rubio nuevamente explota el procedimiento de *ékphrasis* para reponer una dimensión de época: la toma aérea de la 9 de julio nos sitúa en un tiempo y un espacio determinados. El *flashback* subsiguiente se remonta a un tiempo corto, esto es, al conflicto por la resolución 125 del año 2008 y desde allí construye una escena sobre cierto sentido extendido en los medios masivos que gira en torno a lo que dio en llamarse la “grieta” social: la “alelada” militante kirchnerista se cruza con una morocha que “afirma orgullosa que está con el campo”. Sobre la base de este lugar común su literatura logra desviarse en una reflexión filosófica sobre la posesión y el tener.

¹⁴⁰ “¿CUÁNDO EMPEZÓ ESTA ÉPOCA? –se pregunta el narrador– Martina diría: por la sabana africana, en fila, en número de doscientos, viene marchando una columna de la Fuerza Expedicionaria Alemana...” (2010:61).

Asimismo, otros pasajes refieren a este anclaje en la época inmediata: la batalla judicial por la “ley de medios” (2012-2013: s/n), la posibilidad material de un “proyecto Scioli-Macri-Massa” (2012-2013: s/n),¹⁴¹ el *zapping* por los programas de actualidad política,¹⁴² o la recepción extemporánea de “Seinfeld” durante el kirchnerismo: “Riendo por lo bajo –dice el narrador– se tira en la cama y prende el televisor. Pasan Seinfeld, la serie que nos descubrió la inteligencia de lo banal. Sabe que es otra época, pero se hunde por media hora en una distinta: no es pecado la evasión en contextos de crecimiento económico y ocupación semiplena” (2012-2013: s/n).

En cuanto a lo referido a la actualidad de las formas de producción estética, además de asimilar irónicamente los procedimientos del nuevo entorno digital la literatura de Rubio tematiza una nueva ecología: la narrativa del siglo XXI que según Lisandro –el protagonista del blog– tiene una impronta decimonónica y que al tiempo que comienza con una novela de los años noventa repleta de zooms y panorámicas sobre Buenos Aires,¹⁴³ en su “menguado poder” (*ibídem*),¹⁴⁴ pierde a la literatura como padre y se conforma con el padrastro de lo audiovisual: “Toda novela –afirma el narrador– que cuando vale la pena tiene una raicilla en el siglo XIX, lucha en malas condiciones por su vigencia ante la narrativa audiovisual que nos circunda. Por lo tanto, la narrativa del siglo XXI pierde un padre y se conforma con un padrastro: un vago deseo editorial y periodístico” (*ibídem*). En aquellas “reglas de la Casa” con las que presenta el blog (“no hay ni puede ni debe haber interrupción” –*ibídem*–), Rubio intenta aprehender el *Zeitgeist* desde un punto de vista formal que repercute en los materiales

¹⁴¹ “Un peronismo gerencial –aclara el narrador– que encontrara una fórmula macroeconómica que contentara por igual a poseedores y desposeídos” (2012-2013: s/n).

¹⁴² “678 –dice el narrador–. Está Abal Medina. CN23: huelgas en Europa, machaque de manifestantes. C5N: lo mismo” (2012-2013: s/n).

¹⁴³ Nos referimos a *El traductor* (1996) de Salvador Benesdra: “Una novela única –en palabras del narrador del blog– el siglo XIX echando su larga sombra sobre los albores del XXI” (2012-2013: s/n).

¹⁴⁴ La entrada del 4 de diciembre se titula: “Primer ensayo. Benesdra: el menguado poder de la novela” (2012-2013: s/n).

de la coyuntura inmediata con los que trabaja, y entra –ya sea en clave irónica– en la lógica donde el mal de las imágenes es su número. “Es importante para mí, como escritor principiante –dice el narrador del blog– que entiendan que todo es un ejercicio y al mismo tiempo la cruda realidad. Vivo en el mismo plano que mis personajes (...) Ignoro en este preciso instante hacia dónde se inclinará la vida sentimental de Estela, Pablo, Lisandro y Leticia. Espero con ansiedad el día de mañana, que como todo amanecer traerá sus nuevas” (*ibídem*). En el trabajo con la noticia reciente, Rubio vuelve a cruzar estética, política y medios masivos: Tinelli, el cepo cambiario, la presidenta Cristina Fernández de Kirchner en Cadena Nacional o la entrada del 6 de diciembre del 2012 que, horas después de que la Corte Suprema de Justicia aprobara una cautelar presentada por el Grupo Clarín en la disputa por lo que se denominó “Ley de Medios”, dice:

Pablo se quiere matar. El amado militante de Estela, paralizado en un bar en medio de la ciudad colapsada, mira Telenoche y no lo puede creer. No nos la pueden hacer tan bien. Justo ahora que pensábamos que por fin habíamos llegado a algo, no la guerra ganada, pero sí la batalla, la batalla empresarial después de la batalla cultural con el objetivo de esquivar indefinidamente la batalla militar. Llama a su viejo que le dice que Perón ganó con todos los medios en contra y perdió con todos los medios a favor. Corta sin contestarle, deprimido. Ya llamó a varios compañeros y a su responsable, todos hundidos en el pasmo. Un viernes negro en los corazones peronistas.

(*ibídem*)

Se trata de escribir desde el centro de la época y eso implica la puesta del cuerpo en un medioambiente tecnológico: “Decide de golpe que mañana no va a ir a trabajar –dice el narrador del blog– Se va a quedar en casa prendido al Twitter y al cable. Necesita cargar la batería. Necesita acostumbrarse a la idea de una lucha en el barro” (*ibídem*).

Lo que Fusillo llama “fusión eufórica” (2012:198),¹⁴⁵ el trabajo con el paisaje mediático, el trabajo con una oralidad mediatizada y con lo residual –según Rubio el “elemento mierda” (2010:118)–¹⁴⁶, son actos estéticos en función de reflejar la época al interior de un sistema que trastoca los regímenes de visibilidad, esto es, “los lugares y la cuenta de los cuerpos” (Rancière, 2010:97).¹⁴⁷ Asimismo, estos procedimientos forman parte de maneras marginales de producción que se vuelven explícitamente políticas en tanto están al servicio de que lo privatizado se vuelva público. En efecto, como sostiene Benjamin “políticamente lo decisivo no es el pensamiento privado, sino el arte de pensar con las cabezas de otras gentes” (1998a:123). En la literatura de Rubio, como en cualquier otra expresión estética, acudir a la cita –a las “voces que se cuegan entrecomilladas” (Rubio, 2012:104), incluso en aquellos interiores donde los personajes construyen bunkers– es trabajar con la palabra pública, y eso tiene un peso que es, sobre todas las cosas, ideológico y político.

¹⁴⁵ Fusillo está pensando las características de “contaminación” e “hibridación” del arte contemporáneo; es decir, la fusión entre elementos de distintas jerarquías, donde lo *massmediático* adquiere un peso considerable dentro de la escena estética (cf. 2012:198).

¹⁴⁶ Rubio relaciona el “elemento mierda” con el uso de la cultura pop que “ha predominado como postulación de la mierdificación del mundo, y al mismo tiempo sirve para denunciar los restos de cultura alta (de borgismo o saerismo)” (Rubio, 2010:118).

¹⁴⁷ Para Rancière “la política consiste sobre todo en cambiar los lugares y la cuenta de los cuerpos” (2010:97).

Capítulo 2

Sergio Bizzio: *Realidad, Rabia y Era el cielo* (dispositivos del simulacro)

1. *Realidad: literatura y reality show*

“Nada hay más arduo que reflejar la banalidad de la realidad”

(Pierre Bourdieu)

Realidad narra cómo terroristas islámicos toman un canal de televisión, y paralelamente el programa Gran Hermano, un *reality show* imaginario cuyo relato está repleto de los lugares comunes del formato. Cuando la narración desemboca en la pantalla televisiva se apropia de una materia popular y con alta repercusión entre el público. Si bien no podemos hablar de “escritura neutra”¹⁴⁸ (ya que la novela, en su mediación televisiva, está cargada de signos espectaculares) sí pensamos en los términos barthesianos de un “grado cero” para designar un gesto de no implicancia, que pone de manifiesto menos una voz personal que el registro reproductivo de la televisión. Bizzio construye un imaginario que gira sobre el estereotipo¹⁴⁹ y la obscenidad¹⁵⁰

¹⁴⁸ Barthes pone como ejemplo a Albert Camus de lo que llama “literatura neutra”, en tanto lleva adelante una “escritura sin estilo” (cf. Barthes, 2011:58). Sin embargo, como sostiene Francisco Garamona, “el estilo también es despojar al estilo” (2015:86).

¹⁴⁹ “Hacia rato ya –dice el narrador– que sus compañeros de encierro se habían dejado caracterizar por los guionistas y editores del programa, en roles que iban desde ‘el buenazo’ y ‘la ingenua’ hasta ‘el ladino’ y ‘la infiel’. La figura predominante era el triángulo, el triángulo amoroso, pero sus puntas variaban de una semana a otra y esas rupturas y reordenamientos despertaban odios, celos, incertidumbres y angustia” (Bizzio, 2009:26).

¹⁵⁰ El siguiente pasaje ejemplifica la lógica de la televisión en la que todo queda expuesto; dice el narrador: “Robin saltando hacia todos los elementos aritméticos y geométricos del deseo a la vista –desde

tomando como base lo que el narrador describe como “una dieta de ficciones en lata” (Bizzio, 2009:7), según la cual todo debe exhibirse. Sin embargo la narración introduce una operación literaria cuando omite ciertos pasajes que serían televisables.¹⁵¹ Al mismo tiempo, muestra lo que el programa de televisión no puede: “los ventanucos”, por ejemplo, “por los que [los de la producción] solían espiar o comunicarse con los participantes” (*ibídem*, 37).¹⁵² Por consiguiente la novela construye lo que Lotman llama “diversos géneros de realidad” (1996:103),¹⁵³ en tanto podría discriminarse una realidad material (lo que pasa por afuera de la pantalla) y otra televisiva (el programa Gran Hermano). Pensemos, por ejemplo, cuando ficcionaliza la entrada de los terroristas al canal, donde a través de la mirada de uno de ellos tenemos un primer acceso a las postales repetidas del programa:

Sailab apuntaba con su ametralladora a dos hombres sentados en sillas giratorias frente a una consola. Los hombres estaban pálidos y mantenían los brazos en alto, un poco exageradamente (...)

Ommar les echó un vistazo a los monitores. En uno de ellos vio a un chico y una chica en una cama, semidesnudos, besándose en blanco y negro; en otro había tres chicos más –dos mujeres y un varón– sentados a una mesa: comían algo que agarraban de una fuente con los dedos y parecían desgastados o agotados, todo a color. Los otros monitores mostraban un jardín con pileta de natación, una ducha, un pasillo, un gimnasio, un sector del living...

(Bizzio, 2009:13-14)

el triángulo y el 69 hasta el onanismo y la bisexualidad– para zambullirse en una orgía y emerger aun más excitado, con un disparate fundamentalista en los labios” (Bizzio, 2009:66).

¹⁵¹ Por ejemplo, esto se da cuando los espectadores están viendo el programa en un restaurante y la escena reproducida queda elidida para el lector: “Rubio [el padre de uno de los participantes del *show*] tomó de un brazo a un hombre con un chico sentado sobre los hombros. - ¿Qué pasó? –le dijo. - Hay que verlo – dijo el hombre soltándose y apurando el paso. (...) Un grupo de diez o doce personas se había agolpado contra la ventana del restaurante. Trataban de ver algo adentro. Hablaban todos al mismo tiempo, ansiosos. (...) - ¿Se lo coge nomás? –dijo alguien. A Rubio se le fue el alma al piso” (Bizzio, 2009:132).

¹⁵² Lo mismo ocurre con algunas conversaciones entre la voz de Gran Hermano y los participantes: “Robin llevó la fiesta rápidamente al desenfreno. Su charla con Mario Lago –dice el narrador posteriormente a la transcripción de esa charla– no había salido al aire pero sí lo que siguió” (Bizzio, 2009:52).

¹⁵³ Lotman advierte este efecto de lectura cuando describe el procedimiento retórico de “texto en el texto”, es decir, una construcción en la que conviven diferentes codificaciones y en la cual “el paso de un sistema de toma de conciencia semiótica del texto a otro en alguna frontera estructural interna constituye (...) la base de la generación del sentido” (1996:103).

Además de mostrar el detrás de escena, en principio la cita exhibe la isla de edición como una realidad material que enmarca lo que se ve en los monitores y, en segundo término, focaliza las siete secuencias que, en clave descriptiva, actúan como primera aproximación al *reality show*:¹⁵⁴ los chicos besándose, los chicos comiendo, la pileta, la ducha, el pasillo, el gimnasio, el living. En el transcurso de la novela esta duplicidad actúa como motor del relato, ya que alternativamente el narrador pasa de un género a otro. En el curso de ese movimiento con frecuencia desemboca en largas descripciones del programa:

Pau le contó que estaba muerta de amor por Diego, pero que Diego era demasiado ordinario para ella. Le dijo que afuera no funcionarían, en parte porque él era muy ordinario y en parte porque ella tenía novio. Al mismo tiempo su novio dejaba mucho que desear. De eso se había dado cuenta adentro. Se le habían hecho presentes un montón de detalles que antes, fuera de la Casa, apenas notaba.

- ¿Por ejemplo? –dijo Robin.

- El Hawaiian Tropic –dijo Pau–. Le dije mil veces que a mí el perfume de ese bronceador me encanta y él no se lo pone. Yo siento ese aroma y para mí sale el sol. ¿Cómo se entiende que no haya ido corriendo a comprarse un Hawaiian? Te parecerá una pavada, pero para mí esas cosas son muy importantes: las noto y sufro, porque pienso que no me quiere. (...)

- ¿Qué bronceador usa tu novio?

- Uno de Nivea.

(*ibídem*, 29-30)

Los momentos típicos que leemos en las dos citas (las horas muertas dentro de la casa, la promiscuidad sexual, el planteo sobre las morales de un adentro y un afuera, la charla insustancial) forman parte del relato enmarcado. En la novela de Bizzio ese encastre de

¹⁵⁴ En términos generales, pensamos con De Certeau que “el texto es la sociedad misma. Tiene forma urbanística, industrial, comercial o televisada” (2009:179). Lotman, en esta misma línea, afirma que “la cultura en su totalidad puede ser considerada como un texto. Pero es extraordinariamente importante subrayar que es un texto complejamente organizado que se descompone en una jerarquía de ‘textos en los textos’ y que forma complejas entretejuras de textos. Puesto que la propia palabra ‘texto’ encierra en su etimología el significado de entretejadura, podemos decir que mediante esa interpretación le devolvemos al concepto ‘texto’ su significado inicial” (1996:109). Siguiendo esta línea teórica hablamos del programa televisivo Gran Hermano como “un texto autónomo”.

“texto en el texto” que refiere Lotman funciona a partir de fronteras internas que dividen lo literario y lo televisivo. Sin embargo esta separación termina por diluirse, a punto tal que el relato marco adquiere modulaciones propias de la construcción massmediática y los pasajes televisivos son mediados por la inflexión literaria.

Por un lado, el código de la televisión se hace extensivo a fragmentos donde lo que se narra no tiene que ver con la descripción del *reality*. Avanzado el relato, por ejemplo, se remarca la condición de la realidad exterior al programa de convertirse en *reality show*, como si no pudiera salirse de ese círculo vicioso. El narrador hace foco en lo que está pasando afuera del canal mientras está siendo tomado por los terroristas, y dice:

A doscientos metros de distancia desde la base se veía la silueta compacta de una multitud de curiosos que habían optado por ver la realidad en la realidad más que en el *reality*. El canal estaba lejos y la realidad vallada, pero al menos podían darse en vida (frente a los numerosísimos periodistas que los acosaban con micrófonos malolientes) el gusto de dramatizar las muertes que sobrevendrían (...) El paisaje mismo lo decía, con sus patrulleros, sus sirenas, sus movimientos de fieras en la oscuridad.

(Bizzio, 2009:96)

La dicotomía “realidad versus *reality*”, según vemos en la estructura interna de la cita, es falsa. La “realidad vallada” se encuentra en función de “dramatizar las muertes” frente a las cámaras, desde donde el escenario urbano se convierte en una escenografía. Las fronteras internas más que separar terminan revelándose porosas, con lo que ambos textos derivan en una codificación intermedia. Si en un principio lo que pasa por afuera de la pantalla tiene un status mayor de realidad, una vez establecida lo que Lotman llama “la inercia de la distribución de lo real y lo irreal” (1996:107) (propia de todo relato que se construye mediante esta doble codificación) entra en juego “la redistribución de las fronteras entre esas esferas” (*ibídem*). A partir de allí, y de la

introducción del *timing* y del suspenso de la que habla Mariana Catalin,¹⁵⁵ el narrador le da cierto carácter emisorio a los capítulos de la novela, a punto tal que incluso los que no se centran en la aparente desgrabación televisiva pueden leerse como si fueran entregas “en el sentido en que se usa la palabra en el código de la televisión” (Laddaga, 2007:10).¹⁵⁶

Por otro lado, en cuanto a los fragmentos que reproducen escenas del programa, destacamos que el narrador adquiere la frialdad descriptiva del guión televisivo, al tiempo que esta suele tensionarse con modulaciones propias del registro literario. Revisemos, por ejemplo, esta larga cita:

A los quince años Robin había dejado embarazada a una chica de su misma edad, hija única de un pediatra adinerado, adicto al golf. El golf fue la excusa perfecta para que los padres de Sandy (así se llamaba la chica) se mudaran a otra ciudad, en otra provincia. En el pueblo donde habían vivido hasta entonces no había canchas y el padre de Sandy, que era muy buen jugador, viajaba casi a diario a una ciudad vecina, sólo para mantenerse en forma, a lo que hay que sumar su participación en distintos torneos aquí y allá, por lo cual solía pasar largos períodos fuera de casa. Basta. Su hija estaba embarazada. Era hora de mudarse a un lugar con cancha. Los padres de Robin no estuvieron de acuerdo con la decisión, pero ¿qué podían hacer? Seis meses después Sandy dio a luz a un niño. Lo llamó Ignacio. Ahora Ignacio tenía siete años y Robin lo había visto sólo una vez, cuando aprovechó el viaje de fin de curso del colegio para hacerse una escapada hasta la nueva casa de Sandy. En ese momento Ignacio tenía tres años. Robin le contó a Romi que lloró al verlo, que lloró al alzarlo y abrazarlo y al despedirse y que desde entonces, aunque no le gustara decirlo, no había dejado nunca de llorar. Romi también lloró. Lloraron sus compañeros y un millón de espectadores. Ruth, la chica que había sido nominada junto a Robin, y que tenía muchas más chances que él de seguir en la Casa, fue expulsada al otro día.

(Bizzio, 2009:19-20)

¹⁵⁵ “Es el narrador –afirma Catalin– el que introduce la lógica del *timing*, del suspenso y del morbo televisivo (eso que casi no se dice autorreflexivamente) mediante la parcialización y tergiversación de la información” (2010:101). Coincidimos con Catalin en que el guión como forma de mediación entre literatura e imagen permite pensar en “la invención de una lengua consustancial a estos paisajes massmediáticos televisivos” (2010:97).

¹⁵⁶ Laddaga se refiere a las novelas de César Aira como si fueran entregas televisivas.

A diferencia de lo que ocurre en *Era el cielo*, como veremos más adelante, donde se impone el yo del narrador, en este caso el relato se muestra desapasionado, en función de describir una escena pensada para la lógica de la televisión. El recorte, más allá de la austeridad en el tono, responde a la búsqueda del sensacionalismo de la tv: sobre el final la participante que habla con Robin “también lloró. Lloraron sus compañeros y un millón de espectadores”. La separación de Robin con su hijo y el posterior reencuentro pueden ser usados como materia prima para producir emociones, pero la escritura de Bizzio en vez de explotar ese aspecto se limita a un tono informativo. Sin embargo esta característica del guión no deja de estar mediada por la literatura: “basta”, dice el narrador cuando el eje de la acción deriva en una serie de informaciones laterales que apuntan a componer con espesor biográfico un personaje absolutamente secundario como es el padre de Sandy: que era adicto al golf, que viajaba a una ciudad vecina para practicar el deporte y mantenerse en forma, que había participado en torneos en distintos lugares.

Algo similar ocurre cuando la narración efectúa su encuadre en las afueras de la ciudad. En un diálogo entre Romi y la voz de Gran Hermano el punto de vista de la narración se desplaza hasta desembocar en el conurbano, que se representa según aquellos estereotipos sociales y arquitectónicos decadentes forjados por el imaginario televisivo. A diferencia de lo que pasa en la literatura de Rubio, en la que las fotos del margen se erigen en contraimágenes del discurso oficial, en la novela *Realidad* la pincelada decadente sigue los patrones de cierto sensacionalismo de la televisión, según los cuales la pobreza y la marginalidad están vinculadas al delito y se muestran como un entretenimiento casi turístico:

Romi vivía en las afueras de una ciudad de las afueras, en un barrio que alguna vez había sido próspero. El esqueleto de un edificio de siete pisos,

una discoteca con forma de castillo que tiempo atrás había aspirado a monopolizar la diversión de la zona, una galería comercial finalmente abandonada y enrejada eran algunas de las huellas que había dejado la prosperidad antes de frenarse y huir. Entonces todo se vino rápidamente abajo. Ahora el asfalto de la avenida principal daba la impresión de haber sido bombardeado. A un lado y a otro, a lo largo de un puñado de cuadras, convivían carnicerías y gomerías, verdulerías y talleres mecánicos, panaderías y corralones, locales de baratijas y de perfumes falsos, y desde primeras horas de la mañana hasta última hora del día una marea humana pobrísima, aplastada, subía y bajaba consultando precios, zigzagueando por entre pozos, perros de nadie y puestitos atestados de zapatillas Nike. Los autos eran viejos y rotos. Una maraña de cables surcaba el cielo en todas las direcciones. En las ventanas de algunas casas había carteles pintados a mano que decían DENTISTA o ABOGADO. Se respiraba un clima de infracción masiva. Una pátina de humo, de polvo aceitoso, de combustión, lo cubría todo, a veces húmeda y a veces reseca. Si alguien hubiera tomado una foto del lugar en un día de sol, al verla revelada creería que en el momento de la toma había poca luz. Ahí vivía Romi, en una casa sobre la avenida.

(Bizzio, 2009:107)

El procedimiento de *ekphrasis* que analizamos en el capítulo anterior en este fragmento se hace efectivo a partir de la descripción visual de un paisaje en ruinas: “El esqueleto de un edificio de siete pisos”, “los autos (...) viejos y rotos. Una maraña de cables [que] surcaba el cielo en todas las direcciones”, “el asfalto de la avenida principal [que] daba la impresión de haber sido bombardeado”. A ese marco se le agrega una condición delictiva, como si se apelara al escenario común de ciertos programas de investigación periodística que trabajan con cámaras ocultas: “locales de baratijas y de perfumes falsos” en los que “se respiraba un clima de infracción masiva”; un lugar de transacciones donde circulan personajes de moral dudosa: “en las ventanas de algunas casas había carteles pintados a mano que decían DENTISTA o ABOGADO”. Esta descripción de una zona casi de posguerra, como en el pasaje en el que Robin cuenta que lloró al ver a su hijo por primera vez, sigue la lógica desapasionada del guión televisivo. Al tiempo que la escritura de Bizzio no produce ningún tipo de empatía en el

lector, el encuadre del margen sí está en función de lograr un efecto sensacionalista frente a las cámaras: la historia de Romi, que puede convertirse en una estrella de la televisión, cobra relevancia justamente por haber salido de “una marea humana pobrísima, aplastada”. Asimismo, sobre el final la larga descripción se tensiona con una imagen que puede recortarse como literaria, en tanto excede el tono meramente descriptivo del pasaje y aporta un sentido desde un punto de vista metafórico: “Si alguien hubiera tomado una foto del lugar en un día de sol, al verla revelada creería que en el momento de la toma había poca luz”.

En el juego producido a partir de esta doble codificación, al reproducir el programa Gran Hermano como un texto autónomo la novela activa lo repetible de la lengua. Reproduce, vaciados, los discursos sociales estereotipados del formato, en términos de De Certeau “un paisaje sonoro –un paraje de sonidos fácilmente reconocible, un dialecto, un acento–” (2000:146).¹⁵⁷ En esta reproducción explota las posibilidades abiertas por la literatura de Manuel Puig en el sentido de que “cualquier enunciado es susceptible de devenir estético” (Mendoza, 2011:27):

- ¿Qué robás Paula, por qué?
- De todo, no sé –dijo Pau–. ¿Yo dije que robo?
- Sí –dijo Ommar–. ¿Robaste siempre?
- No. De chica no. No sé, empecé un día, no me acuerdo, fue así. Pero de ahí en más... No sé. Nada. Qué sé yo. Me gusta. Ni cuenta me doy. Es algo que me sale. Robo y pum, ya está.
- ¿Sentís que estás enferma?
- No, qué sé yo. Me divierte.
- ¿A quién le robás?
- No, a nadie en particular, yo qué sé.

(Bizzio, 2009:81)

¹⁵⁷ De Certeau analiza el trabajo con “el habla viva” en las sociedades escriturarias pero también en el contexto contemporáneo donde ese habla aparece reproducida (como en la literatura de Bizzio) por los nuevos medios tecnológicos: “Hoy ‘grabada’ de todas las maneras posibles –afirma– normalizada, audible en todas partes una vez ‘grabada’, difundida entonces por la radio, la TV o el disco, y ‘lavada’ por las técnicas de difusión. Ahí donde se infiltra, rumor del cuerpo, se convierte a menudo en la imitación de lo que los medios producen y reproducen con ella: la copia de su artefacto” (2000:146).

El “paisaje sonoro” de la cita replica la oralidad típica del perfil de los participantes del *reality*, una voz adolescente llena de muletillas: “no sé”, “qué se yo”, “nada”, “robo y pum”, “yo qué sé”. Como Puig, siguiendo el análisis que Speranza lleva a cabo a través del lente de Duchamp, Bizzio “hace de la copia un arte, *readymadiza* hablas populares y formas convencionales de la escritura no artística” (2006:216),¹⁵⁸ por momentos a partir de una mimesis transparente centrada en lo que Sarlo llama “una planicie del discurso de personajes medios” (2006:4).¹⁵⁹ El efecto de mimesis nos lleva a revisar a Duchamp, ya que en la *pintura-vidrio-espejo* que es *La novia puesta al desnudo* “el señuelo de la comunicación promete la transparencia del cristal” (De Certeau, 2000:163).¹⁶⁰ En base a dicha transparencia Bizzio narra, parafraseando a Giordano cuando analiza la literatura de Puig, “los procesos discursivos por los que [los] lugares se imponen como comunes” (1996:25). Estos diálogos carentes de todo espesor, que se hiperbolizan cuando los participantes drogados por los terroristas se ponen a “estudiar” a las hormigas, según el narrador “eran recortados por el equipo de edición y emitidos en las galas como perlas” (Bizzio, 2009:30):

- Boludo, te juro que es la primera vez que miro el pasto así de cerca –dijo Pau luchando por mantener el pelo detrás de las orejas–, no sabía que había tantos puentes y abismos y pasadizos secretos...
- Lo fácil que debe ser perderse ahí –murmuró Romi.
- Si no sos hormiga... –dijo Gaby.

¹⁵⁸ Y lo hace –siguiendo las palabras de Jorge Schwartz cuando describe el *Ready made* de Duchamp– en “el hecho de darle estatus poético a una situación cotidiana” (2002:63). Procedimiento que luego se replica en la novela *Rabia*: María se encuentra con Rosa en un supermercado Disco y comienzan una conversación: “- ¿Y vos también venís a comprar siempre acá? - Es lo único que hay... - Pero qué nutrido que está. Hasta discos tienen. Recién vi el de Shakira en oferta... ¿Te gusta Shakira? - Sí, tiene una voz... - ¿Qué música te gusta? - Bueno... Cristian Castro... Iglesias... - ¿Padre o hijo? - Hijo, toda la vida” (Bizzio, 2005:14).

¹⁵⁹ Sarlo se refiere a ciertos “ejercicios recientes en estilo plano” (2006:4) de la narrativa argentina, que aparecerían como una constante “etnográfica”. Según señala Speranza, como el cine en Borges la superficie plana de la televisión en Bizzio es “ideal para transparentar el funcionamiento superficial del lenguaje y la representación” (Speranza, 2006:128).

¹⁶⁰ De Certeau está analizando *Le Grand Verre: La mariée mise a nu par ses célibataires, même*, (1911-1925) de Marcel Duchamp.

- ¿Te imaginás qué feo que alguien te reduzca y te tire de cabeza al pasto? –dijo Chaco.
 - Pasó, eso pasó –dijo Gaby–, se hizo una película con eso... no me acuerdo cómo se llamaba...
 - *Apocalypsis Now* –dijo Chaco.
 - No, boludo, ésa era *Querida, encogí a los niños* –dijo Romi.
 - ¿Sí? –preguntó Chaco–. ¿*Apocalypsis Now* era *Querida, encogí a los niños*?
- Nadie dijo ni que sí ni que no.

(Bizzio, 2009:155)

Como el “paisaje sonoro” en la cita donde Pau cuenta que roba, el fragmento destaca la reproducción de una voz adolescente que señala su condición plana: “Boludo, te juro que es la primera vez que miro el pasto así”, “¿*Apocalypsis Now* era *Querida, encogí a los niños*?”. La intercalación de estos fragmentos se corresponde con “los protocolos del *past*” (Mendoza, 2011:22), del pastiche pero también del *copy and paste*, esa figura que sirve para nombrar los modos de reaparecer unos textos en otros, o en términos de Mendoza “estas formas de reaparición ventrílocua de unas voces en otras” (*ibídem*).

A pesar del efecto de transparencia estas citas de oralidad secundaria suponen un trabajo artesanal frente a lo reproducido. En principio, el narrador manipula como si fuesen objetos estos fragmentos de habla cotidiana mientras los traslada de la escena televisiva al contexto literario. El desplazamiento implica una apropiación que se realiza mediante la técnica del *collage*. Usamos este término para expresar la operación de “pegado”, pero siguiendo a Perloff también para sugerir los sentidos de “fingido” o “falseado”.¹⁶¹ En el *collage* “cada uno de los elementos rompe la continuidad o la linealidad del discurso y genera necesariamente una doble lectura: la del fragmento percibido en relación con el texto del que procede; la del mismo fragmento en tanto algo incorporado a un nuevo todo, a una totalidad diferente” (manifiesto del grupo Mu; cit.

¹⁶¹ Cf. Perloff, 2009:149.

en Perloff, 2009:142-144). Cierta teorización sobre las artes visuales puede echar luz sobre esta técnica y, por extensión, sobre el procedimiento en clave literaria de la novela *Realidad*. Según Pablo Picasso “si un trozo de periódico puede convertirse en una botella, eso también nos da algo que pensar con respecto a los periódicos y las botellas. Este objeto desplazado –afirma– ha entrado a formar parte de un universo para el que no fue hecho, donde conserva, en cierta medida, su extrañeza” (cit. en Perloff, 2009:137). En torno a esta idea nos preguntamos si un fragmento televisivo puede convertirse en literatura, y a partir de ese interrogante abordar una serie de cuestiones específicas: ¿cuáles son las posibilidades de ambos lenguajes? ¿Cómo demarcar los límites entre cada uno?

Aquello que es incorporado –en el caso de la novela lo que pertenece al *reality show* de la televisión– al tiempo que mantiene su alteridad, se subordina a la organización compositiva del todo. Esta forma de “separación” y “readherencia” (Perloff, 2006:186), se da en el marco de una época tecnológica donde “la conciencia se convierte en un proceso de injertos y citas” (*ibídem*).¹⁶² El hacer propia la palabra pública a partir de “elementos obtenidos de fuentes impersonales y externas” (*ibídem*, 188)¹⁶³ donde reluce *la personalidad de la elección*¹⁶⁴ al tiempo que se reduce la personalidad del artista también puede leerse, siguiendo con la metáfora plástica, como

¹⁶² Decimos “separación y readherencia” en el sentido de que el objeto pegado en un *collage* se separa de su ámbito natural y se adhiere a un nuevo entorno (Perloff usa estos términos siguiendo a Derrida; 2009:188). De Certeau, por su parte, cuando piensa los procesos por los cuales el consumidor cultural hace uso de los productos de consumo, habla de “una diseminación lingüística que ya no tiene autor sino que se convierte en el discurso o la cita indefinida del otro” (2000:5). “En la cultura escrituraria –sostiene más adelante y nos sirve para pensar la operación de Bizzio– la cita conjuga efectos de interpretación (permite producir el texto) con efectos de alteración (turba el texto)” (*ibídem*, 169). Por otra parte, según Bourriaud “nuestra cultura funciona mediante trasplantes, injertos y descontextualizaciones” (2009:47).

¹⁶³ En palabras de De Certeau, “narratividades del intercambio masificado” (2000:12).

¹⁶⁴ Perloff toma esta expresión de Aragon cuando piensa la esencia del collage: “On voit naitre de ces negations une idée affirmative qui est ce qu’on a appelé *la personnalité du choix*” (Perloff, 2009:189; en francés en el original).

un *Ready made*.¹⁶⁵ Así, este proceso que leemos como la introducción de una semiosis extraña al mundo del texto admite la clave de lo que Barthes enuncia como las “huellas que señalan la fuga del texto” (1970:15). Es decir, la literatura sale de su dominio para apropiarse de ciertos procedimientos plásticos, mediante los cuales se desliza hacia un registro que pertenece al campo de las tecnologías mediáticas del presente.¹⁶⁶

Las operaciones de la novela con el *collage* y el *Ready made* implican “una libertad renovadora (...) amparada en el *uso creativo* de la copia o la reproducción” (Speranza, 2006:29; el subrayado es del original).¹⁶⁷ Bajo el amparo de la creación literaria Bizzio toma de su presente inmediato un género televisivo y, entre otros recursos, a partir del pretérito imperfecto de la narración, lo vuelve –para el lector/espectador– un objeto extrañado: “Corte al canal –dice el narrador– Era una gala. La gala era un programa dentro del programa, en el que un presentador y un grupo de panelistas comentaban los sucesos de la semana, además de expulsar a alguien” (Bizzio, 2009:22). El trabajo a partir del cual se resignifica lo ya conocido es una pieza clave para pensar *Realidad*: la desgrabación de las pantallas que nombrábamos arriba es sólo una desgrabación aparente, que a partir de una alternativa creativa permite explorar el potencial innovador de la copia.¹⁶⁸ En definitiva, en esta novela –al decir de Laddaga– Bizzio trabaja con la escritura como si fuese un “*ejecutante* cuyo talento se encontrara

¹⁶⁵ “Ya no se trata de fabricar un objeto –dice Bourriaud– sino de seleccionar uno entre los que existen y utilizarlo o modificarlo de acuerdo con una intención específica” (2009:24). Perloff achica la distancia entre los dos procedimientos y afirma que “el collage cubista, después de todo, sólo está a un paso del *ready-made* dadaísta” (2009:150).

¹⁶⁶ Aparece con fuerza “el efecto Duchamp” que trae a colación Speranza en su trabajo *Fuera de campo*, sobre todo a partir de su segunda característica que plantea el movimiento de las artes hacia fuera de sus campos específicos.

¹⁶⁷ En esta línea, Deleuze, cuando analiza la trinidad platónica, afirma que “hay siempre una operación productora en la buena copia” (s/n, 259).

¹⁶⁸ Bizzio no repite, en términos de Duchamp, sino que reproduce: presenta una “alternativa creativa” (Cf. Speranza, 2006:81).

sobre todo en el hallazgo y el pulido de aquello que ya se ha contado hasta el hartazgo” (2007:10).¹⁶⁹

2. *Rabia*: literatura y melodrama

Rabia, tomando como base el “melodrama esquemático de la telenovela” (Speranza, 2005:20) contorsiona un conjunto de elementos preformateados y los convierte en literatura. La novela cuenta el encierro voluntario y secreto de un albañil en una mansión de Barrio Norte donde su novia trabaja de mucama, para evitar la cárcel por un asesinato, mansión donde se mueve silenciosamente a través de ciento cincuenta páginas teniendo casi ningún contacto con el mundo exterior. Bizzio invierte uno de los vértices comunes de la novela realista, el de situar la acción en el barrio bajo, para dar vuelta la perspectiva y ver la cotidianeidad de la vida burguesa a través de los ojos de un albañil y una mucama en un contexto de elementos reducidos. El recorte de la acción en los márgenes de un vasto número de habitaciones vacías donde los personajes apenas se cruzan sugiere el rasgo característico del lenguaje de la televisión,¹⁷⁰ que luego se materializa en el *zapping* del dueño de casa, lo que en términos de Baudrillard sería “el *zapping* casi involuntario del telespectador respondiendo al *zapping* de la televisión sobre sí misma” (2000:217). En este carácter fragmentario la capacidad para construir la realidad se acota en consonancia con el margen de acción del relato:

¹⁶⁹ Laddaga se refiere al carácter emisivo de los últimos textos de César Aira, en los que la intriga y el suspenso son elementos centrales.

¹⁷⁰ Umberto Eco afirma que “lo que ocurre, encuadrado en la pequeña pantalla, enfocado previamente según una elección de ángulos, llega al director en tres o cinco monitores, y entre estas tres o cinco imágenes él escoge la que se va a mandar (...) instituyendo de tal forma un montaje (...) lo cual equivale a decir ‘interpretación’ y ‘elección’” (1984:338).

Allí (en el televisor) excepcionalmente el señor Blinder miraba otra cosa que fútbol. En una de las ocasiones María se enteró de que los Estados Unidos habían atacado Irak y que en un *country* de la Provincia de Buenos Aires una mujer de clase alta había sido asesinada, quizá por uno de sus familiares (...) La guerra y el crimen del *country* (...) eran los únicos asuntos que para el señor Blinder habían tenido en mucho tiempo más atractivo que el fútbol.

(Bizzio, 2005:129-130)

Lo que se juega, como en el marco recortado de la propia novela, es la configuración de la realidad a partir de datos del presente, aunque aquí seleccionados de un conjunto mayor, primero por cierta agenda televisiva y luego por el *zapping* del señor Blinder. La realidad, o mejor –en términos de Barthes– “el efecto de lo real”, no deja de promover la ilusión de ser asimilable en su totalidad, ya que tampoco en este realismo que se relaciona con lo televisivo se trata de reflejar ni de representarlo todo sino de generar dicho efecto a partir de elementos que siempre serán arbitrarios: la invasión a Irak, el caso García Belsunce o en el plano de la narración novelesca –en un juego que puede pasar por humorístico– lo que se ve por el estrecho margen de una ventana de la mansión. Cuando María abre una persiana parece incorporar, como si lo hubiera aprendido en su reclusión forzada, el mismo dispositivo de mirar que se desprende del recorte que propone la televisión y que en la novela deriva en una focalización mediada por la técnica:¹⁷¹

Apartó dos centímetros una hoja de la persiana, arrimó un ojo a la abertura y se puso a mirar hacia afuera. Eso lo tranquilizaba. Cada vez que miraba hacia afuera se sorprendía con el hecho de que en ese recorte de la realidad, como llamaba al exterior, pudiera ver toda la realidad. Un

¹⁷¹ Esta idea en la que la mirada del protagonista se encuentra mediada por la técnica aparece de manera explícita en otros pasajes: “Cerró la ventana –dice el narrador– y, *como si la ventana fuera el obturador de una cámara fotográfica*, repasó la imagen grabada en sus retinas: no había duda, era el hombre de la foto única en los portarretratos amontonados en la mesita” (Bizzio, 2005:61; el subrayado es nuestro). O más adelante: “Eché un rápido vistazo fotográfico a la cocina y se alejó a los saltos” (*ibidem*, 94). Garramuño analiza esta focalización mediada por la técnica –este mirar como a través de una cámara– en términos de un cambio en la perspectiva narrativa, que sufre un vuelco a partir del cuarto capítulo cuando María se recluye en la mansión: si hasta entonces dicha perspectiva abarcaba todos los puntos de vista posibles, luego se reduce a la mirada subjetiva, exclusiva y constante de María (cf. Garramuño, 2007:47).

panorama de no más de treinta metros de largo, desde el edificio con balcones de acrílico amarillo hasta la esquina al otro lado de la calle, le bastaba para percibir el ánimo general, al menos de la clase alta; para entrever el nivel de desempleo, de acuerdo al aumento o disminución de cartoneros y vendedores ambulantes; para conocer los últimos lanzamientos de la industria automotriz; para estar al tanto de las novedades en el mundo de la moda; para saber la hora y la temperatura y hasta para enterarse de algunas actividades de la planta baja: quién entraba, quién salía, si había llegado un nuevo encargo del Disco...

(Bizzio, 2005:111)

A la manera televisiva, María mediante “un recorte de la realidad” accede a un efecto de realidad en su conjunto: los datos de la hora y la temperatura, el estado anímico de la población, los niveles de empleo y producción, los lanzamientos del mundo de la moda. Pero la referencia fuerte en relación al cruce entre literatura y televisión, más allá de estos indicios que derivan en reflexiones sobre la lógica del medio, viene del uso de elementos que pertenecen a la telenovela. Bizzio contorsiona dichos elementos hasta transformarlos en algo distinto; toma la narración seriada, la centralidad de una historia de amor que gira alrededor de una pareja protagonista,¹⁷² cierta oralidad propia del género,¹⁷³ y sobre todo la reproducción de un conjunto de estereotipos reconocibles con bastante facilidad. La novela presenta determinados caracteres arquetípicos a partir de los cuales se busca construir una recreación, aunque más no sea como marco del relato, de la realidad social:¹⁷⁴ la adinerada –pero venida a menos– pareja de los Blinder: él “abogado, hipertenso, obsesivo e infeliz” (Bizzio, 2005:179) y ella “una alcohólica ‘social’ [que] usaba muchas cremas, [que] adoraba los colores pastel, y [que] probablemente, mantenía una relación amorosa secreta” (*ibídem*, 179); su hijo Álvaro también alcohólico y prepotente; Rosa, la mucama de pensamientos promedios y

¹⁷² Cf. Aprea, Gustavo y Soto, Marita (1998).

¹⁷³ Nora Mazziotti analiza la estructura de la telenovela y habla de una “oralidad primaria”, en tanto “lo que ocurre en el relato es conocido más que por las acciones de los personajes ‘por lo que dicen, por lo que se cuentan entre ellos’” (1993:16).

¹⁷⁴ Cf. Aluizio R. Trinta y Mónica Rector (1993).

aspiraciones chatas,¹⁷⁵ “una chica servil y sin carácter (...) llena de ilusiones que no terminaban de arrancar” (*ibídem*, 21) y su enamorado María, un albañil que trabaja en una obra en construcción y que a los ojos de ella “va al frente, es desafiante” (*ibídem*, 21); el capataz de la obra en construcción donde trabaja María, “un hombre sanguíneo” (*ibídem*, 20); el portero de un edificio de la cuadra de la mansión, “un flaco obeso, de hombros enjutos, muy poco observador” (*ibídem*, 16) pero entregado a vigilar los movimientos del barrio; e Israel, el hijo del presidente del consorcio, un rugbier, “una mole (...) siempre vestido de jeans y mocasines de gamuza (que además) era nazi” (*ibídem*, 22). A partir de este abanico de caracteres típicos –típicos en tanto “adquieren una fisonomía completa, no sólo exterior sino también intelectual y moral” (Eco, 1984:225)–,¹⁷⁶ Bizzio se separa del modelo original para construir algo distinto. Se separa tanto del final feliz propio de la telenovela¹⁷⁷ como del típico “triunfo público de la virtud” (Mazziotti, 1993:154); no busca “reforzar [a diferencia del género televisivo] las posiciones éticas y políticas de la sociedad, así como sus gestos, valores vitales e inclinaciones psicológicas” (Rector y Trinta, 1993:49), sino más bien todo lo contrario: el arsenal de elementos melodramáticos están menos citados que usados. “La imitación –como afirma Bourriaud– puede ser subversiva, mucho más que algunos discursos de oposición frontal que no hacen más que gesticular la subversión” (2009:94). Se trata, como en la propuesta de Pierre Joseph, de “habitar los relatos que preexisten a nosotros,

¹⁷⁵ “Anteanoche soñé que iba a mirar vidrieras –dice Rosa poniendo en evidencia estas aspiraciones chatas– Miraba vidrieras a lo loco, entraba a un local y me compraba un montón de ropa y después me iba a la peluquería y me hacía los claritos” (Bizzio, 2005:36).

¹⁷⁶ Lo que en términos de Bourdieu serían “personajes de referencia” (1995:22), ya que funcionan como símbolos encargados de marcar y representar posiciones pertinentes del espacio social. Por su parte, Garramuño subraya una sobresaturación de elementos estereotípicos (como la cumbia villera, el alcoholismo de los ricos o el asadito de los obreros) que incluso tensionan el verosímil. “La novela –afirma– no es tanto sobre la identidad de las clases bajas o de las clases altas, sino sobre las percepciones estereotípicas que sobre ella podría haber construido un sentido común argentino en determinado momento –muy específicamente marcado– de la historia” (2007:48).

¹⁷⁷ Cf. Gustavo Aprea y Marita Soto (1998).

volviendo a fabricar incesantemente las formas que nos convengan” (cit. en Bourriaud, 2009:81). Pensemos, por ejemplo –en contraposición con cierta conciliación del modelo televisivo que por lo general gira en torno a un ascenso–¹⁷⁸ el modo en que se transforma el tratamiento superficial de la diferencia de clases en “una alegoría de la violencia social urbana (...), [donde Bizzio crea] un héroe proletario (y trama) sin énfasis una venganza de clase” (Speranza, 2005:19). El desvío que supone la construcción de una materia literaria a partir de elementos preestablecidos de la telenovela hace que *Rabia* se deslice,¹⁷⁹ “patine” podríamos decir usando una expresión del texto,¹⁸⁰ hacia una faz política, densa, que nada tiene que ver con el tratamiento propio del género televisivo en cuestión. Ya el encierro forzado de María que lo obliga a desplazarse del lugar de trabajador manual (que le corresponde según la división del trabajo en tanto obrero de la construcción) al de un sujeto abocado a ver, pensar y contemplar las ideas, le atribuye condiciones de posibilidad (políticas) de las que antes carecía: “Esa noche, ya limpio, sin hambre –dice el narrador– se dio cuenta de que también tenía tiempo para pensar. Y lo primero que pensó fue que nunca había pensado” (Bizzio, 2005:55). En términos de Rancière, en esa “redistribución de los espacios y los tiempos” (2011:16) el protagonista de *Rabia* adquiere un status político aunque con cierto carácter paradójico, dado que toda redistribución política también implica la “de la palabra y el ruido, de lo visible y lo invisible” (*ibídem*), y María, en tanto queda reposicionado en el reparto de lo sensible, durante su encierro se encuentra

¹⁷⁸ Cf. Mazziotti Nora, 1993:14.

¹⁷⁹ La relación que se plantea entre novela y telenovela remite a lo que Guy Debord piensa como *détournement* (es decir, como veíamos en el capítulo anterior, la reutilización de elementos preexistentes en un nuevo contexto). En consecuencia, podemos abordarla como una operación de apropiación y desvío. David Evans analiza este procedimiento que describe Debord y subraya su naturaleza como un “secuestro” de palabras e imágenes dominantes para crear mensajes subversivos (cf. Evans, 2009:13).

¹⁸⁰ “Siempre –dice el narrador– al ir o al regresar del Disco, Rosa se desviaba un poco del camino y se daba una vuelta por la obra para ver un minuto a María; entonces el ruido de las máquinas, los golpes de maza, el frotar las cucharas en los baldes, todo se ralentaba, sin cesar, como si la cinta de la realidad *patinara*” (Bizzio, 2005:25; el subrayado es nuestro).

“privado de hablar, de ser visto, y hasta de hacer ruido” (Bizzio, 2005:110). No obstante, como el espectador de Rancière, “compone su propio poema” (2010:20),¹⁸¹ adquiere la capacidad para componerlo en su reclusión durante las horas muertas de inactividad que incluso van transformando su cuerpo, y produce una ruptura del acuerdo que existe entre una “ocupación” (la de un trabajador de una obra en construcción) y una “capacidad” (la de sentir, decir y de hacer adecuadas a su actividad), que significan, parafraseando a Rancière cuando define “la división policial de lo sensible” (2010:46) una nueva capacidad de conquistar, aunque sea parcialmente, otro espacio y otro tiempo. Y esta configuración (más bien reconfiguración) de María luego del primer asesinato, que lo hace pasar del trabajo manual a la contemplación del mundo y que lo politiza en primera instancia, se trasunta en los que vienen luego, atravesados por la cuestión de la clase social. En esta clave, la apropiación de Bizzio puede rotularse en lo que Fernández Porta llama *avant-pop*, en tanto hace uso del material recibido de la cultura y lo manipula de forma tal que resulta subversiva “cargándolo con mensajes opositivos” (Fernández Porta, 2007:211). Los asesinatos, al tiempo que permiten –al decir de Jean Genet– mostrar “la parte nocturna del hombre” (2000:286), subrayan desde un lugar lateral la apropiación del tópico de la diferencia de clases propio de la telenovela pero al mismo tiempo implican el desvío que supone activar el conflicto, completamente ausente en el género televisivo. Ya sea el asesinato de Álvaro (el hijo borracho de los dueños de la mansión que viola a su novia haciendo un evidente abuso de poder) o el de Israel (el hijo del presidente del consorcio que le dispara una batería de insultos xenófobos) los momentos en los que el protagonista de la novela parecería

¹⁸¹ Rancière pone en cuestión el carácter supuestamente pasivo del espectador. Según el crítico “el espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante” (2010:19-20).

salirse de sí mismo, de esa triple condición amigable que construye de “esposo, padre y fantasma” (Bizzio, 2005:158), se levantan como una bandera que sobrepasa lo anecdótico de la historia que cuenta *Rabia*. En ese sentido puede leerse una consigna que en un momento, al pasar, María le dice a Rosa y que está cargada de un significado político: “no dejes que te cambien el gusto” (*ibídem*, 161).¹⁸² Los asesinatos eliminan o cancelan cualquier posibilidad de reconciliación entre las clases y prefiguran la imposibilidad, o incluso el rechazo, de un ascenso social que en ningún momento buscan los protagonistas. Se trata, más bien, como en la apología del niño criminal de Genet, de “insultar a los que insultan” (2000:291). La rabia del título es la de la rata que muerde a María y que anula el final feliz característico de la telenovela, pero también es la de María ante estos ejemplares de una determinada clase social. María se cruza con Israel en la calle y la violencia con la que el narrador describe la secuencia nos resulta ilustrativa:

Sorpresivamente, María lo agarró del cuello, lo arrastró hasta un edificio y le golpeó con todas sus fuerzas la cabeza contra la pared. Israel quedó atontado. María le apretó el cuello con las dos manos, mirándolo a los ojos. Tenía el cuerpo echado hacia adelante y se empujaba con un pie bien afirmado en el suelo para aumentar la presión de las manos. Estaba tan furioso que empezó a salirle sangre de la nariz. La sangre le mojaba los labios. Sopló y la cara de Israel se llenó de pequeñas chorreaduras rojas, algunas con forma de lágrimas. (...) María lo atrajo un poco y volvió a descargar su cabeza contra la pared. Esta vez fue un golpe mucho más violento que el anterior.

(Bizzio, 2005:147-148)

O incluso antes, cuando María asesina a Álvaro, el hijo de los Blinders:

(...) se inclinó hacia adelante y le puso las manos en el cuello (...) María aumentó la presión (...)

- Hola –le dijo.

¹⁸² Cuando Rosa decide llamar a su hijo con el nombre de José María, la señora Blinder la reprueba y María piensa: “José María, Rosa, sí, José María, se tiene que llamar José María, *no dejes que te cambien el gusto*” (Bizzio, 2005:161; el subrayado es nuestro).

Presionó con tanta fuerza que oyó un ruido de huesitos que se rompen (...) Transpiraba. Una gota de sudor cayó desde la punta de su nariz; le temblaban las manos, los brazos. Ahora que lo había matado, lo odiaba todavía más.

Se quedó un buen rato sentado sobre las piernas de Álvaro reprochándose no haber tenido la serenidad suficiente para decirle que el que lo mataba era el novio de Rosa.

(*ibídem*, 101-102)¹⁸³

Si advertimos que “la política (de la literatura) consiste sobre todo en cambiar los lugares y la cuenta de los cuerpos” (Rancière, 2010:97), y sin perder de vista las paradojas que rodean la situación de María, encontramos que en esa forzada redistribución de la experiencia sensible comienza a ser, como quiere Speranza, un héroe proletario que cruza los límites de su propio campo. Esta reconfiguración que se pone de manifiesto a través del traspaso de una frontera del hacer con los brazos al mirar y pensar (que luego deriva en los asesinatos) habla de un límite que se ha roto entre los actores que antes tenían distribuidos y diferenciados los roles sociales. En rigor, la reposición de María expresa una situación política en sentido estricto, pero también podríamos pensar que sugiere una metáfora de otra reposición que tiene lugar en el plano de la factura compositiva. El entrecruzamiento de la ficción literaria con el género televisivo del melodrama se revela como un gesto autorreflexivo al señalar una condición del arte contemporáneo. “Esas historias de fronteras a ser cruzadas y de distribuciones de roles a borrar –afirma Rancière– se encuentran ciertamente con la actualidad del arte contemporáneo, donde todas las competencias artísticas específicas tienden a salir de su propio dominio y a intercambiar sus lugares y sus poderes”

¹⁸³ Otro de los momentos en los que la novela se vuelve reactiva es cuando aparece el dinero, ya que despierta la rabia de María: “En una cartera de American Airlines –dice el narrador– descubrió un fajo de billetes. Los contó: eran 4.500 dólares. Pesó el fajo en la mano, como si fuera un ladrillo. Tenía que trabajar años para ganar ese dinero; lo curioso era lo poco que pesaba el trabajo de años. ¿Qué hacía, se los quedaba? (...) *Los dólares le dieron rabia*. Nunca había tenido un dólar en la mano y ahora que tenía cuatro mil quinientos no le servían para nada” (Bizzio, 2005:112; el subrayado es nuestro).

(2010:27).¹⁸⁴ Es política, entonces, también la operación de apropiación y desvío que lleva adelante Bizzio, el “entrelazamiento de dos lógicas que es como la presencia de un arte dentro de otro” (Rancière, 2010:120).¹⁸⁵ Es política, como decíamos de María en esa reclusión obligada, la composición de “su propio poema” (Rancière, 2010:20) a partir de elementos masivos y estandarizados que pertenecen a la telenovela: una distancia que se centra en cierto específico literario, cierta intensidad propia de la literatura que, a diferencia de lo que ocurre en la pantalla melodramática, se sostiene en la voluntad de decirlo todo.

3. *Era el cielo: la afirmación literaria*

Era el cielo es, antes que nada, una novela de vínculos: el relato en primera persona de las relaciones que el narrador mantiene con su ex mujer, su novia, su hijo, su mundo laboral. En el transcurso, además, chocan dos tipos de escritura ligados a oficios diferentes. El narrador compara su trabajo de guionista televisivo con el oficio estrictamente literario de su novia y dice: “Mirándome tuve exactamente la sensación contraria a la que tenía cada vez que miraba trabajar a Vera” (Bizzio, 2007:40). Luego traza las diferencias: mientras que “ella se expandía. Aunque no se moviera de su silla durante horas, lo que hacía se publicaba, se emitía” (*ibídem*); “[su] trabajo [lo] hundía en un sillón, desde donde succionaba o atraía hacia [sí] las cosas de la casa: lámparas,

¹⁸⁴ Rancière llega a este enunciado sobre el campo estético luego de leer la correspondencia de dos obreros de 1830, en la que describen el modo en que usaban su tiempo de ocio, a la manera de “los estetas que disfrutaban de las formas, de las luces y de las sombras del paisaje” (2010:25). Esta ruptura en lo que llama “división de lo sensible” es análoga, dentro del esquema de sus proposiciones, a cierta “mezcla de géneros” (*ibídem*) del arte actual.

¹⁸⁵ Rancière usa estas palabras para referirse a la relación intermediática de la literatura de Flaubert con la pintura.

mesas, muebles pesados— en un desplazamiento imperceptible pero seguro que se aceleraría de pronto para [aplastarlo] y desaparecer [consigo], en un agujero negro” (*ibídem*). La novela cuenta la imposibilidad que tiene el narrador de escribir literatura al tiempo que, obligadamente, tiene que escribir para la televisión, pero de manera paradójica esa imposibilidad se refleja en un texto que afirma su condición literaria a través de un movimiento autorreflexivo. Si pensamos el cruce entre literatura y televisión desde los postulados de Ludmer sobre la postautonomía constatamos que mientras *Realidad y Rabia* están permeadas por dicha condición, *Era el cielo* en cambio se resiste a ese síntoma de época que la crítica reconoce en la literatura contemporánea:

(...) otras escrituras se resisten a esta condición (se resisten a la pérdida del valor “puramente” literario y a la pérdida de “poder literario”) acentuando las marcas de pertenencia a la literatura y los tópicos de autorreferencialidad que marcaron la era de la “literatura autónoma”: el marco, las relaciones especulares, el libro en el libro, el narrador como escritor y lector, las duplicaciones internas, rediscursividades (...) citas y referencias a autores y lecturas (...) Esas escrituras se ponen simbólicamente adentro de la literatura y siguen ostentando los atributos que la definían antes, cuando eran totalmente “literatura”.

(Ludmer, 2006, s/n)

Efectivamente, *Era el cielo* modifica los datos objetivos del consumo literario en un contexto que, según Ludmer, se presentaría como postautónomo: si podemos pensar que *Realidad y Rabia*, parafraseando a Barthes, recrean “un lenguaje libremente consumido” (2011:21), *Era el cielo* hace lo propio con “un lenguaje libremente producido” (*ibídem*). En la última, la elección por parte de Bizzio de una moral literaria en apariencia anacrónica es la que adquiere una implicancia política, sobre todo si se tiene en cuenta que su literatura tiende a inscribirse en una zona que se define como intermediática dentro del campo literario. Según Barthes, “al escritor no le está dado elegir su escritura en una especie de arsenal intemporal de formas literarias. Bajo la presión de la Historia y de la Tradición se establecen las posibles escrituras de un

escritor dado” (2011:21). Contra el gesto reproductivo de sus otras novelas, con *Era el cielo* Bizzio ingresa en otra ética de la escritura que viene de la mano del territorio denso del dilema existencial: “Tengo cuarenta y tres años –dice el narrador– (...) el futuro se ha ido angostando hasta volverse visible: una franja de tiempo que en teoría es menor a lo que viví y en la que ya no hay lugar para lo que me gustaría vivir” (Bizzio, 2007:14). O más adelante, apropiándose del paisaje romántico como reflejo de la interioridad:

El árbol era un viejo paraíso ennegrecido y en aquel momento –invierno– sin hojas: la copa, una red de ramas retorcidas, con nudillos inflamados y cortezas reseca y ahuecadas, daba de lleno sobre la ventana del living, como un espectro: prometía para el verano, ya florecido, el alivio de su sombra, pero en ese momento no era más que una sombra de sí mismo.

(*ibídem*, 15)

Podríamos decir que *Era el cielo*, por un lado, y *Realidad y Rabia*, por el otro, corresponden a diferentes “morales del lenguaje” (Barthes, 2011:12). En cuanto a las novelas reproductivas, se trata de una moral que sigue los patrones de un mecanismo generador, en algún punto instrumental y en *Era el cielo* de una moral literaria, donde la forma –desgarrada, producto de una fabricación más plena– está en función de expresar la propia subjetividad y los dilemas del ser, aquellos “sentimientos existenciales que están unidos al hueco de todo objeto” (Barthes, 2011:12).¹⁸⁶ Así, *Era el cielo* se presenta “saturada de estilo” (Barthes, 2011:19),¹⁸⁷ y *Realidad y Rabia* –si bien no son “escrituras sin estilo”–¹⁸⁸ están basadas en la copia, desde donde la figura del escritor se

¹⁸⁶ Barthes está pensando en el salto que efectúa la literatura en el siglo XVIII, en el que “la forma literaria desarrolla un poder segundo, independiente de su economía y de su Eufemía; fascina, desarraiga, encanta, tiene peso” (Barthes, 2011:12).

¹⁸⁷ Bizzio explota aquella “anomalía” que refiere Cildo Meireles: “El estilo –afirma– es una anomalía y es más inteligente dejar que una anomalía se atrofie que ayudar a que sobreviva” (en Evans, 2009:51).

¹⁸⁸ No podemos calificarlas “sin estilo” ya que sus relatos-marco, desde donde se produce el gesto reproductivo, presentan un lenguaje extraño al lenguaje hablado.

disuelve en un tono más impersonal.¹⁸⁹ Sin embargo, de lo que se trata en ambos casos es de la elección de una moral específica de la forma, por lo que –en *Era el cielo* explícitamente– la escritura se coloca en el centro de la problemática literaria.¹⁹⁰

“Detesto el mundo de la televisión” (Bizzio, 2007:33) dice el narrador y sacude el texto hacia lo literario. Si en *Realidad y Rabia* Bizzio se escuda atrás de la liquidación del valor de la tradición, es decir que se libera respecto de la historia literaria (algo que, sin embargo, permite establecer la filiación con Puig en el reemplazo de la biblioteca por la programación televisiva y por la cinemateca en uno y otro) en *Era el cielo* ocurre todo lo contrario. La literatura en su centralidad, parafraseando a Ludmer, se recorta nuevamente como uno de “los hilos fundamentales de la imaginación pública” (2010:12). Una imaginación que se restituye a través de la cita y la alusión a la alta literatura, que deviene en el tono del narrador de la novela en la incorporación de lo que César Aira llama “el ingreso de la personalidad del artista, de su sensibilidad y de las complicaciones políticas del yo” (2000:169). La novela dice “soy literatura” (Ludmer, 2010:87) señalando su máscara con el dedo al representar, en un abismo, un escritor que escribe, también un lector que lee.¹⁹¹ Efectivamente, es muy literaria –en términos de Ludmer cuando describe las ficciones del 2000– “por el ritmo envolvente de la escritura, que es el ritmo mismo de la reflexión. Y por la conciencia

¹⁸⁹ Según Barthes, “en toda forma literaria existe la elección general de un tono, de un *ethos* si se quiere, y es aquí donde el escritor se individualiza claramente porque es donde se compromete” (2011:19).

¹⁹⁰ En *Era el cielo* esta centralidad de la escritura deriva en pasajes en los que el narrador teoriza sobre la práctica literaria: “¿Cuál es el proceso que hace que la materia se vuelva consciente? –se pregunta– Nadie lo sabe, la biofísica todavía no encontró la respuesta; como buen neófito me doy una explicación suficiente: la práctica. Una constelación de partículas danzantes en una situación repetida no puede escapar a su destino; la conciencia del destino es la práctica. Con la escritura sucede exactamente lo mismo” (Bizzio, 2007:67).

¹⁹¹ Representando –en términos de Ludmer– “la escritura dentro de la escritura, la literatura dentro de la literatura, la lectura dentro de la lectura” (2010:87). Para Barthes, la novela “tiene por misión colocar la máscara y, al mismo tiempo, designarla” (2011:32); “toda la literatura puede decir –afirma el crítico francés– ‘*Larvatus Prodeo*’, me adelanto señalando mi máscara” (*ibidem*, 35; el subrayado es del original). Esta reflexividad constituye una de las manifestaciones más importantes de la autonomía literaria (cf. Bourdieu, 1995:157).

desdichada del que narra. Es literaria y reflexiva en grado extremo porque también aparece como autorreflexiva: los protagonistas –la novela– se duplican en ‘un ejemplo’” (*ibídem*, 100).¹⁹²

Si en *Realidad* desde el comienzo la literatura se tensiona con posibilidades de lecturas que pasan por fuera de su sistema inmanente (“Si lo que sigue va a leerse como una novela –dice el narrador– entonces conviene decir ya mismo que los terroristas entraron al canal con un lugar común: a sangre y fuego” –Bizzio, 2009:7–),¹⁹³ *Era el cielo*, también desde el comienzo, a contrapelo de *Realidad* escenifica lo que Ludmer enuncia como escritura dentro de la escritura: “Ahora escribo, selecciono y reconstruyo, y quizá sea esta la única torsión extraña (verdadera)” (Bizzio, 2007:9). El estatuto literario de la novela luego se refuerza constantemente a través de recurrir a la alta literatura, en la interpelación a un “lector” (Bizzio, 2007:10), en la reflexión sobre la escritura –que se vuelve algo material, se impone en los “huesos sueltos de alguna historia” (*ibídem*, 47)–,¹⁹⁴ incluso en la reflexión sobre la propia marcha: “Me cuesta escribir lo que dije; fue un susurro, pero en el tono hubo montañas de complicidad y un lago de dolor en el que un extraño hundía los remos sin apuro” (*ibídem*, 16-17); o más adelante: “recién estuve a punto de escribir que vacilé (‘vacilé como si no me conociera’, estuve a punto de escribir). No fue así. Entré directamente, entré sin dudar”

¹⁹² “Como ocurre en las temporalidades globales y apocalípticas del 2000 –sostiene Ludmer– la ficción es deliberadamente literaria y está llena de marcas literarias: el narrador repetidamente dice que ha leído muchas novelas aunque no las cuenta sino que reflexiona sobre ellas” (2010:100).

¹⁹³ O luego: “Si lo que antecede fue leído como una novela, entonces no hay por qué decir lo que pasó con cada uno de sus personajes (sólo la realidad es capaz de contarlo todo)” (Bizzio, 2009:207). Dentro del texto existe un juego paradójico que se centra en subrayar el carácter literario del relato al tiempo que se problematiza la literatura, en función de remarcar la naturaleza signíca dual del texto, en tanto por una parte “finge ser la realidad misma” (Lotman, 1996:106) y, por otra, “recuerda constantemente que es una creación de alguien y que significa algo” (*ibídem*).

¹⁹⁴ O más adelante: “busqué ofenderla en una ocasión, metiendo mano en un párrafo como si el párrafo fuera un guante en el que ninguna mano podía entrar sin deformarlo o romperlo” (Bizzio, 2007:65).

(*ibídem*, 152).¹⁹⁵ También en citas o alusiones a Guillaume Apollinaire (Bizzio, 2007:23), John Cheever y John Barth (*ibídem*, 39), Jean Cocteau (*ibídem*, 56), José María Arguedas (*ibídem*, 61), Frank Kafka (*ibídem*, 66), Francis Ponge (*ibídem*, 91), en los nombres que resuenan como signos (Ulises, Funes, Ismael, Fausto –*ibídem*, 152–). En la descripción de Diana en tanto “mujer legible” (*ibídem*, 28), que pone en clave literaria la relación amorosa: “Yo me sentía parte –dice el narrador– del trazo claro y sereno de su letra” (*ibídem*, 159). También en una lista de miedos que puede leerse como un poema y que replica (incluso en la explicitación de un miedo coincidente)¹⁹⁶ el poema paradigmático de Raymond Carver. Dice el narrador de *Era el cielo*:

La lista de mis miedos (en desorden)

A la muerte.
 A los aviones.
 A la locura.
 A las enfermedades.
 A las amputaciones.
 A los barcos.
 A la velocidad.
 A la altura.
 Al mar.
 A los tiburones, osos, serpientes, arañas, perros desconocidos.
 A los desconocidos,
 A las ciudades, barrios, calles desconocidas.
 A los suburbios.
 A los ascensores.
 A la miseria.
 A las operaciones médicas, a las operaciones financieras.
 A las armas.
 A los dentistas.
 A la pérdida del olfato. (...)
 A la policía.
 A los estadios de fútbol.
 A las tormentas eléctricas.

¹⁹⁵ O luego: “Ahora mismo, mientras escribo –dice el narrador– revivo la alegría de haberme detenido y el alivio que sentí en el avión al despertarme y notar que la furia por no haberlo hecho también se había disuelto” (Bizzio, 2007:183).

¹⁹⁶ En ambos “poemas” se teme, entre otras cosas, “a las tormentas eléctricas”.

A la soledad. A las muchedumbres. A la violencia. A la vejez. Al sida, al cáncer (entra en enfermedad). A la impotencia (¿entra en soledad?). A los ladrones. A la electricidad. (...) a los artefactos a gas: estufas, calderas, garrafas, calefones. A los secuestros. A tener que irme a vivir al campo.

(Bizzio, 2007:70-71; el subrayado es nuestro)

Como en las imágenes de lectura dentro de la lectura que invaden la novela, en muchos pasajes –a diferencia de lo que ocurre en *Realidad* y *Rabia* donde el texto que hay debajo suele ser un producto audiovisual de consumo masivo– nos vemos activando otros textos que son literarios en un sentido tradicional:

“Miedo” (Raymond Carver)

Miedo de ver una patrulla policial detenerse frente a la casa.
 Miedo de quedarme dormido durante la noche.
 Miedo de no poder dormir.
 Miedo de que el pasado regrese.
 Miedo de que el presente tome vuelo.
 Miedo del teléfono que suena en el silencio de la noche muerta.
 Miedo a las tormentas eléctricas.
 Miedo de la mujer de servicio que tiene una cicatriz en la mejilla.
 Miedo a los perros aunque me digan que no muerden.
 ¡Miedo a la ansiedad!
 Miedo a tener que identificar el cuerpo de un amigo muerto.
 Miedo de quedarme sin dinero.
 Miedo de tener mucho, aunque sea difícil de creer.
 Miedo a los perfiles psicológicos.
 Miedo a llegar tarde y de llegar antes que cualquiera.
 Miedo a ver la escritura de mis hijos en la cubierta de un sobre.
 Miedo a verlos morir antes que yo, y me sienta culpable.
 Miedo a tener que vivir con mi madre durante su vejez, y la mía.
 Miedo a la confusión.
 Miedo a que este día termine con una nota triste.
 Miedo a despertarme y ver que te has ido.
 Miedo a no amar y miedo a no amar demasiado.
 Miedo a que lo que ame sea letal para aquellos que amo.
 Miedo a la muerte.
 Miedo a vivir demasiado tiempo.
 Miedo a la muerte.
 Ya dije eso.

(el subrayado es nuestro)

De lo que se trata en todas estas referencias, en suma, es de la centralidad de la palabra. Dicha centralidad en una novela que refleja el ámbito de la televisión no resulta contradictorio, ya que según Bourdieu en *Sobre la televisión* (1997) “el mundo de la imagen está dominado por las palabras” (1997:25), algo que conoce el propio narrador de la novela: “¿En la tele –se pregunta– se habla más que en la radio o me parece a mí?” (Bizzio, 2007:87). Sin perder de vista esta centralidad –de donde luego surge la construcción literaria– pero sobre todo a partir del postulado de que la televisión avanza sobre la literatura “de la misma forma en que avanza sobre la vida de los demás” (*ibídem*, 84), pueden leerse las tres novelas. *Era el cielo* como una “torsión extraña” que tensiona la forma con el contenido, y *Realidad* y *Rabia* como productos más plenos y acabados –aunque en distintos grados– de ese terreno ganado por la televisión.

4. Dispositivos del simulacro: “en ninguna parte hay pipa alguna”

“*El mundo es real, sí, pero el sentido se ha barrido por completo*”

(Graciela Speranza)

Más allá de las diferencias, las tres novelas pueden ser leídas bajo una misma clave. Desde la tematización del mundo televisivo de *Era el cielo* se puede trazar una línea que atraviese la constelación de textos, orientada a pensar cómo un nuevo ecosistema fundado en el simulacro afecta las formas de percibir el mundo. *Era el cielo* comparte con las otras dos novelas la idea aireana de que “sólo se avanza hacia lo nuevo por el camino de la repetición y la redundancia” (cit. en Speranza; 2006:289) en aquel “se me ocurrió una idea buenísima *que vi en una película*” (Bizzio, 2007:35; el subrayado es del original). Este patrón que se explicita en *Era el cielo*, como vimos,

puede leerse en *Realidad y Rabia* a partir del procedimiento de apropiación y desvío, del *reality show* y el melodrama de la telenovela respectivamente. De esta forma, en ambos textos la impronta televisiva adquiere la forma de la copia y la reproducción. Ahora bien, en un análisis más profundo, quizás *Rabia* sea la instancia en la que se supere o al menos se tome cierta conciencia sobre los modos de funcionamiento de la lógica del simulacro, incluso más que en *Era el cielo* (la novela que se presenta formalmente como “más literaria”) ya que esta última comparte con *Realidad* la idea de que las fronteras entre lo real y lo reproducido habrían comenzado a confundirse.

En *Rabia*, mientras que el simulacro tiene un peso importante en la construcción de la historia, los personajes parecerían ganar cierta conciencia sobre los modos de operar de esta lógica que proviene de la televisión. Si en un principio, como veíamos arriba, a través del recorte de la ventana (que actúa como obturador de una cámara) se genera la ilusión de aprehender la realidad en su conjunto, luego aquel recorte va a ser vivido como una estafa o como una mera posibilidad de evasión. Así como María y Rosa son conscientes de la falsedad de los Rolex que compran en la calle,¹⁹⁷ al transcurrir la novela lo que emite la pantalla de la televisión brilla también con la luz de lo falso. Chiche Gelblung promete a los espectadores que van a ver al “hombre más pequeño del mundo” (Bizzio, 2005:32-33) y Rosa queda expectante, pero luego:

(...) el conductor se regodeó con otra clase de deformidades sin que el enano apareciera nunca, aunque lo prometía antes de cada corte comercial. Antes del último corte, el de la despedida, Gelblung empezó a disculparse porque el tiempo le había jugado en contra y prometió un programa especial para el día siguiente dedicado por entero al hombre más pequeño del mundo. Pero Rosa apagó enojada antes de que Gelblung terminara la promesa y fue a sentarse sobre las piernas de María.

(*ibidem*, 36)

¹⁹⁷ Cf. Bizzio, 2005:11.

Además de la estafa que leemos en la cita sobre Chiche Gelblung, el simulacro televisivo aparece en función de construir una realidad alternativa, como una evasiva ante los problemas cotidianos. En esta línea, Rosa hace dos cosas compulsivamente: se masturba y mira televisión,¹⁹⁸ de donde se desprende el componente fantasioso al que queda ligado. Asimismo, el señor Blinder, apremiado por problemas económicos, “le había dado la espalda al mundo, reduciéndolo a una serie de estadios de fútbol televisados” (*ibídem*, 130).¹⁹⁹ María, por su parte, cuando se queda solo en la mansión, después de haber estado durante meses en una “desinformación casi absoluta” (*ibídem*, 21), decide prender el televisor y entiende aquella “fórmula del éxito” televisivo que describe el narrador de *Era el cielo*, es decir, la que explotan “un puñado de empresas creadoras de la tribu millonaria de adoradores de Lo Mismo” (Bizzio, 2007:43):

La primera vez que miró televisión –dice el narrador de *Rabia*– sintió una cierta extrañeza, porque las cosas de las que se hablaba eran exactamente las mismas de años atrás pero no conocía a casi nadie de los que aparecían en la pantalla. Y los que seguían allí desde hacía años, y por lo visto seguirían durante muchos años más, estaban extraordinariamente viejos, como si hubiera pasado muchísimo tiempo desde la última vez que los vio.

(Bizzio, 2005:178)

La reclusión de María que (como veíamos en la cita de la apertura de la ventana) es también la de una lógica del simulacro, habilita el desvío que Bizzio efectúa con su novela. Ese patinar hacia un registro que supera ampliamente la chatura propia del

¹⁹⁸ Bizzio, 2005:50.

¹⁹⁹ El recorte que hacen los personajes subraya esta condición evasiva de la televisión: “El señor Blinder encendía siempre el televisor del living y lo único que miraba eran partidos de futbol argentinos y europeos. La señora Blinder miraba películas en su dormitorio, y Rosa telenovelas y toda clase de programas de chimento” (*ibídem*, 129).

género en cuestión hace del protagonista un héroe subversivo que encuentra en la lectura, aunque más no sea de un *best seller*, la posibilidad de acceder a la verdad.²⁰⁰

Era el cielo, por otro lado, tematiza el mundo de la televisión. En esa línea, la artificialidad sobrepasa el nivel de lo semiótico (un lenguaje pensado para producir un efecto) y llega al de las relaciones humanas. En una fiesta de fin de año del canal, dice el narrador:

El lugar, un galpón en mitad de un proceso de reciclado, estaba en penumbras, y decenas de productores, agentes, actores, ejecutivos, guionistas, periodistas, representantes, cada cual con su esposa o esposo o amante, todos cómicamente vestidos según su rol, charlaban alzando la voz por encima de la música en un clima heterogéneo de triunfo, promesa y ansiedad, regado por un champagne que, sin ser malo, dejaba entrever que respondía a un presupuesto (...) Todo era sordo, enroscado, servil, automático, negociable y lateral.

(Bizzio, 2007:33-34)

Este aire de impostura que rodea al ambiente televisivo de a poco va a colarse hacia los demás órdenes, en una gradación que va hacia otra fiesta (el cumpleaños de un cirujano plástico) hasta los pequeños actos de la vida cotidiana, como puede ser el encuentro de padres a la salida de un jardín de infantes: “La dueña del colegio –dice el narrador– es una abogada con una cirugía monstruosa en la nariz. El director es un sobreadaptado, un burócrata que sólo se emociona con la tramitación de cosas. Todos hacen un gran esfuerzo por resultar simpáticos” (Bizzio, 2007:50). En cuanto a la segunda fiesta, el carácter de mundo impostado que en la primera reunión llegaba al orden de lo relacional pasa al nivel de los cuerpos:

Uki, el cirujano –un cuarentón inocuo con un apellido impronunciable que sus pacientes habían reemplazado directamente por su nombre: Dr. Uki–, nos acompañó hasta el jardín, donde estaban las bebidas. Sonaba una especie de tecno world desconcertante, como implantado (...) Había

²⁰⁰ María lee *Tus zonas erróneas* del doctor Wayne W. Dyer y siente que “todo era verdad. No había frase, o idea, o estadística, o comentario, o dato, que no resonara en su conciencia como una verdad” (Bizzio, 2005:79).

unas ciento cincuenta personas. Los profesionales –cirujanos plásticos como el dueño de casa, ricos, bronceados y con ropas cuidadosamente elegidas para la ocasión, en un estilo desenfadado, patéticamente juvenil, con el que pretendían lanzarse una vez más fuera de su mundo– y sus pacientes, desde luego –señoras de ambos sexos que se miraban y se mostraban unas a otras o a los demás, paseándose orgullosas por el jardín como ejemplos de pericia y precisión, a las que sus autores seguían de reojo, como si velaran por abstracciones; la forma adecuada, la función aceptable.

(Bizzio, 2007:41-42)²⁰¹

Estos “simuladores hipertélicos” (como diría Laddaga),²⁰² es decir, “las señoras de ambos sexos” que se exponen como un producto funcional y de diseño, aunque no lo parezca se relacionan con la escritura automática de guiones de televisión. Los restos acumulados de piel humana son equiparables a los restos de escritura de dichos guiones, los cuales pueden ser pesados en una balanza o apilados de manera tal que formen una montaña. En el cumpleaños del cirujano se pregunta el narrador:

(...) cuántos kilos de piel, grasa y silicona había extraído y colocado en veinte o treinta años de carrera. Entre todos, sumando los liftings, las liposucciones, las abdominoplastias, las prótesis mamarias, las ginecomastias, las lipectomías, las rinoplastias y se llame como se llame a las cirugías de cintura, de glúteos, de párpados, debían haber removido una montaña de materia humana y añadido otra igualmente grande de materia inorgánica feliz.

(Bizzio, 2007:42)

Y luego, con el mismo grado de materialidad, reflexiona sobre su propio oficio:

En los últimos 15 años, como guionista, yo había escrito, directa o indirectamente, a razón de 20 libros semanales de 40 páginas cada uno durante 10 meses del año, un total de 120.000 páginas (...) Ahora bien, ¿cuál es la altura del trabajo de un año? 2 metros. Si un libro mide 1 centímetro de altura, 200 libros apilados uno sobre otro miden 2 metros.

²⁰¹ Antoine Compagnon establece la relación entre la cirugía y el injerto del collage, con lo que esta tematización de un mundo donde los objetos son removidos y repuestos puede leerse en sintonía con aquella faceta procedimental que leíamos en las otras novelas, sobre todo en *Realidad*, donde la cita y el injerto forman parte de la propia ética compositiva del texto (cf. Perloff, 2010:3-4).

²⁰² A propósito de *La simulación* de Severo Sarduy, Laddaga habla del travesti como un “simulador hipertélico” (2007:51). Lo parafraseamos para pensar estas “señoras de ambos sexos” (Bizzio, 2007:41-42).

Por lo tanto en 15 años yo había escrito una montaña de 25 metros de altura: la altura de King Kong.

(Bizzio, 2007:122)

El simulacro de la televisión en *Era el cielo* pasa a todos los órdenes de la vida. La realidad, de esta manera, por momentos se distorsiona y las cosas son, sobre todo, aquello que parecen ser; así, esta lógica termina tocándose con cierto componente paranoico: a la historia del asesino del edificio, que aparece por entregas en los noticieros, le sigue un clima enrarecido donde un ex-actor con saco a cuadros persigue al narrador, quien termina aceptando aquella distorsión como una posibilidad de “acceso a la verdad”: “La paranoia –dice– (que para mí es un estado de acceso a la verdad) se ponía a descascararlo todo con sus garritas de hurón: no podía evitarlo” (Bizzio, 2007:126). Se trata de absorber, en sus propios términos, “la sensación de lo falso cuando se impone a lo real” (Bizzio, 2007:130) como estado de cosas del presente y como matriz constructiva. Pero también la inversa, es decir, la realidad confundándose con lo falso, como el tiburón de la pileta que hace pensar al narrador que “los tiburones verdaderos *tienen* aspecto de falsos, desde la textura de material inorgánico de la piel hasta la famosa frialdad de la mirada” (Bizzio, 2007:101; el subrayado es del original). Esta matriz activa aquella clave que encontramos más explícitamente en *Realidad* sobre cierto “específico televisivo” de carácter mítico, que presupone la imposibilidad de separar lo real de la fantasía.²⁰³ La realidad, que en *Era el cielo* termina siendo una construcción massmediática, pasa por cinco televisores enclavados en la pared: “en uno de los cinco televisores de la sala un periodista anunció novedades en el caso del

²⁰³ Cf. Sarlo, 2011:19. Por su parte, Umberto Eco afirma que “estamos hoy ante unos programas en los que se mezclan de modo indisoluble información y ficción y donde no importa que el público pueda distinguir entre noticias ‘verdaderas’ e invenciones ficticias” (1987:209).

asesino bautizado ‘del edificio’ y todos nos dimos vuelta a mirar (...) Boas quitó el sonido (...) *la realidad no ayuda* –dijo.” (Bizzio, 2007:118; el subrayado es nuestro).

Esta indiferenciación la encontramos desarrollada con mucha más ironía, ya desde el título, en la novela *Realidad*. Pensando en los modos de representación televisiva del *reality* pero también en los de la propia literatura, y parafraseando a René Magritte, podemos decir “esto no es *Realidad*”. La posición liminar del narrador que analizamos en el primer apartado parecería afectar las percepciones, cambiantes, que por momentos entran en un juego donde, aquí también, lo real se confunde con lo representado y lo reproductivo. Dicha ambigüedad remarca la forma de un nuevo realismo centrado en dispositivos de exhibición de “fragmentos de mundo” (Laddaga, 2007:14), pero siguiendo a Jameson de “un mundo convertido en imagen de sí mismo, (...) de pseudoacontecimientos y (...) ‘simulacros’” (1992:45). De esta forma, cada uno de los elementos tanto de la copia como del original (es decir de la palabra escrita y de las imágenes televisivas), como en la relación que se establece entre las palabras y la pipa en el cuadro de Magritte, “podría muy bien mantener un discurso en apariencia negativo –pues se trata de negar con la semejanza la aserción de realidad que implica–, pero en el fondo afirmativo: afirmación del simulacro, afirmación del elemento en la red de lo similar” (Foucault, 1987:70).²⁰⁴ Esta afirmación pone en evidencia que, al fin de cuentas, “en ninguna parte hay pipa alguna” (*ibídem*, 43): uno de los terroristas islámicos, los cuales entran haciendo del terror una “puesta en escena sonora” (Bizzio, 2009:12), encuentra junto a un libreto enrollado una réplica abandonada de una de las armas de *Star Wars*; desde el comienzo la realidad se confunde con escenas montadas. Dice el narrador: “La agarró y se paseó un buen rato allá y aquí llevándola en una mano

²⁰⁴ Como sostiene Deleuze, “el simulacro no es una copia degradada; oculta una potencia positiva” (s/n, 263). O más adelante: “Se trata de lo falso como potencia” (s/n, 264).

sin despertar ni la más mínima inquietud, quizá porque imitaba a la perfección el paso arrastrado y harto de los utileros del canal” (*ibídem*, 9-10). O más adelante: “Ajaj (...) sus gritos eran interpretados como audio, como los gritos de ficción de un actor en un parlante” (*ibídem*, 44). Por supuesto, estos pasajes se vinculan con el extendido consenso de que los medios masivos de comunicación son productores de realidad, de que “la realidad no es otra cosa que el discurso que la enuncia” (Eco, 1987:210),²⁰⁵ pero también con la afirmación desengañada de la cual habla Rancière, de que ya no hay en la sociedad del espectáculo “lugar para distinguir entre imagen y realidad” (2010:47), de modo tal que “el mundo verdadero –como profetizó Nietzsche– al final, se convierte en fábula” (*ibídem*, 48). Dentro de la casa de Gran Hermano, los terroristas le dan al participante Chaco un arma 9 mm:

- ¿Qué es todo esto?
- ¿Cómo qué es todo esto? –respondió Zenith–. ¡Un juego! Le dijimos que las balas son de fogueo, así que el chico dispara, dispara creyendo que dispara una ficción, y alguien muere.

(*ibídem*, 183)

En términos de Guy Debord, esta batería de imágenes que remarcan la ambivalencia de lo real televisivo nos está diciendo a su vez que “en el mundo realmente invertido [el de las imágenes] lo verdadero es un momento de lo falso” (2008: Tesis 9), lo que, según Rancière, nos permite pasar de la crítica de la ilusión de las imágenes a la crítica de la ilusión de realidad.²⁰⁶ “Situación errática, [una] deriva, incertidumbre generalizada” que corresponde con lo que Baudrillard llama el “estadio meteorológico” (Baudrillard, 2000:102) de la información. “Hace ya tiempo –afirma este último– que la información

²⁰⁵ Cf. Umberto Eco, 1987:210 y Eliseo Verón, 1993:31.

²⁰⁶ “El conocimiento mismo de la inversión –dice Rancière– pertenece al mundo invertido (...). Por eso es que la crítica de la ilusión de las imágenes ha podido ser revertida en crítica de la ilusión de realidad” (2010:48). Este aspecto en algún punto inconducente estaría en el centro de la lógica del posmodernismo, que –según Rancière– puede burlarse de las ilusiones de un mundo basado en el simulacro, pero al mismo tiempo (al mantener desconectados los procedimientos críticos de toda perspectiva de emancipación) reproduce su lógica (cf. 2010:48).

ha saltado el muro de la verdad para evolucionar en el hiperespacio de lo ni verdadero ni falso (...).²⁰⁷ Así la información meteorológica puede ir exactamente en contra de lo que vemos por la ventana, pero es verdadera *en simulación*, ya que se deduce de los distintos datos de un escenario modelo” (*ibídem*, 101-102; el subrayado es del original).

Fijando su mirada adentro de la casa de Gran Hermano, dice el narrador:

- La propuesta –continuó Mario Lago– es subir un poco el tono del personaje...
- ¿Qué personaje?
- El tuyo, Robin.
- ¡Pero si yo no estoy actuando!
- Lo sé –dijo Mario Lago.

(Bizzio, 2009:50)

Cuando Robin cae abatido, los grupos de asalto están afuera esperando para irrumpir en la casa y “el plano (fijo) de la sangre de Robin empapando las rodillas de Chaco *era para ellos un relato*” (*ibídem*, 194; el subrayado es nuestro). Asimismo, el delirio paranoide de Robin sobre el final, producto del encierro y la exposición mediática, “era ni más ni menos que la mejor actuación del chico en su breve carrera a las estrellas” (*ibídem*, 222). Y si arriba hablamos de la *pintura-vidrio-espejo* que es *La novia puesta al desnudo* de Duchamp, en tanto “señuelo de la comunicación que promete la transparencia del cristal” (en la obra por detrás el vidrio es una ventana y adelante es un espejo), el planteo de De Certeau sobre esa obra plástica nos sirve para pensar este anclaje en el simulacro no solo de *Realidad* sino de las tres novelas analizadas. Según su punto de vista esta plantea sólo “la relación entre los dispositivos productores de simulacros y la ausencia de otra cosa” (De Certeau, 2000:163); en definitiva, los elementos quedan mezclados por un efecto óptico: “la novia [en la obra de Duchamp,

²⁰⁷ Baudrillard habla del “hiperespacio de lo ni verdadero ni falso” para referirse al medio televisivo. En su análisis los ejemplos del simulacro surgen de “las previsiones meteorológicas de la televisión” (2000:102).

como si fuera un personaje de las novelas de Bizzio] nunca se casa con algo real o con un sentido” (*ibidem*, 163-164).²⁰⁸

²⁰⁸ En términos de Flusser “las imágenes técnicas nada reflejan. No son espejos (...) por la simple razón de que afuera no hay nada” (2015:75).

Capítulo 3

Alejandro López, Daniel Link, Gustavo Romano: internet y el territorio de la lengua

1. Lo grande, lo trivial

“¿De qué está hecha la ocasión actual?”

(Gilles Deleuze)

El eje principal de *Kerés cojer? = Guan tu fak* de Alejandro López pasa por los chats que un travesti mantiene con su prima radicada en Paraguay y se completa con distintas discursividades fragmentadas (mails, desgrabaciones de escuchas telefónicas, recortes de diarios, fotos e incluso videos subidos a la web) que arman una historia policial en la que se cruzan la marginalidad y el delito. *La ansiedad* de Daniel Link, en otro tono, también recurre a discursos fragmentados que remedan una composición tecnológica del lenguaje, sobre todo a partir de mails y chats que diagraman un itinerario gay de discotecas y que derivan en una historia relativamente tradicional de desamor. En este caso el relato se completa con fragmentos de obras teóricas que establecen un juego con la alta cultura, por lo que el término “marginalidad” responde más bien a una idea de minoría sexual. *Mi deseo es tu deseo* de Gustavo Romano, por su parte, cita una lengua electrónica y fugaz, proveniente de la recopilación de mensajes privados en un sitio de citas *online*. La obra-proyecto se compone de dichos mensajes, en inglés y en castellano, recibidos por dos rostros de personas inexistentes que fueron generados por computadora (una mujer y un varón) y puestos en perfiles públicos. Más

allá de las diferencias temáticas, lo que nos interesa en las novelas de López y Link –y, por extensión, en la obra entre literaria y plástica de Romano– es analizar los imaginarios, según Arlindo Machado, en tanto “metalenguajes de la sociedad mediática” (2007:16).²⁰⁹ En esta línea, el problema que abordamos y que atraviesa los textos es la construcción de una lengua, en principio social pero que se vuelve literaria a partir del gesto reproductivo que analizamos en el capítulo anterior como un tipo de escritura “en grado cero”.

La clave teórica que sirve de marco para abordar la serie gira en torno a la idea de “acontecimiento” en su doble valencia, es decir, como gran suceso (en la acepción de Mauricio Lazzarato –2006–) y como aquello que desde el centro de la época se muestra mucho menos resonante (la que sigue el sentido que le da Gilles Deleuze –1987–). La idea de Lazzarato refiere a una “potencia de producción de lo nuevo” (2006:39), pero sobre todo a una “mutación de la subjetividad, es decir, de la manera de sentir” (*ibídem*, 43).²¹⁰ El advenimiento de las nuevas tecnologías –la aceleración del proceso de modernización tecnológica que traspasa las capas de lo cotidiano– puede ser leído bajo este concepto que las novelas de López y Link recrean en términos literarios. Decimos “acontecimiento”, en esta primera acepción, porque así como la modernidad consistió en un modo de experiencia vital,²¹¹ desde finales del siglo XX a esta parte hubo un cambio en lo referido al avance tecnológico,²¹² una “nueva distribución de los posibles y

²⁰⁹ La traducción es nuestra, así como el resto de las citas del libro.

²¹⁰ En este mismo sentido, Derrida –cuando analiza el ambiente analógico digital– afirma que “se produjo una gran crisis, una puesta en duda generalizada, comparable a lo que había acontecido en Grecia en relación con la lengua (la era crítica de la relación con el lenguaje que dio como resultado la lógica, la filosofía, la ciencia, etcétera)” (1998:197).

²¹¹ Perry Anderson cita a Marshall Berman: “Existe un modo de experiencia vital –la experiencia del tiempo y el espacio, de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y peligros de la vida– que es compartido hoy por hombres y mujeres de todo el mundo. Llamaré a este conjunto de experiencias ‘modernidad’” (2004:108).

²¹² Particularmente en Argentina este cambio se da desde mediados y fines de la década del noventa a partir de la masificación del uso de internet.

de los deseos [que] abre a su vez un proceso de experimentación y de creación” (Lazzarato, 2006:44). En este nuevo orden, que según Lazzarato caracteriza la última revolución técnica, resuena la idea clásica de Rancière de distribución y redistribución de los espacios y los tiempos, lo visible y lo invisible, los lugares y las identidades que conforman “el reparto de lo sensible” (Rancière, 2011:16).

Pero también, decíamos, queremos pensar el acontecimiento en un sentido extendido, tal como lo plantea Deleuze. Es decir, ya no sólo para definir la situación de avance tecnológico y sus efectos en cuanto a la redistribución en el reparto de lo sensible, sino como dispositivo que facilite abordar las situaciones banales y cotidianas que se inscriben dentro de esa mutación de la subjetividad que refiere Lazzarato. Sin perder de vista la noción de acontecimiento como “lo que es notable” (Lazzarato, 2006:41) ya que sirve para analizar estas novelas tecnológicas,²¹³ queremos ampliar la posibilidad del término hacia una dimensión filosófica en la cual, en términos de Deleuze, “todo es acontecimiento” (1987a: s/n): “la producción de una manera de ser es acontecimiento” (y aquí se replican Lazzarato y Rancière), pero sobre todo “un acontecimiento”, en esta segunda acepción, “no es simplemente ‘un hombre es atropellado’, sino ‘la vida de la gran pirámide durante cinco minutos’” (Deleuze, 1987b: s/n):

Adán –sostiene Deleuze y nos sirve para entender las dos nociones de acontecimiento– estaba en un jardín y pecaba, cometía un pecado. Pecar, evidentemente, es un acontecimiento, hace parte de lo que todo el mundo llama un acontecimiento. Pero el jardín mismo es igualmente un acontecimiento. Una flor es un acontecimiento (...) ¿Y la silla? La silla es un acontecimiento, no sólo la fabricación de la silla. ¿En qué –se pregunta Deleuze– la gran pirámide es un acontecimiento? En tanto que dura, por ejemplo, cinco minutos.

(Deleuze, 1987a:4)

²¹³ Hablamos de “novelas tecnológicas” para referirnos a una narrativa que incorpora explícitamente el entorno tecnológico como materia literaria y como matriz productiva.

Según esta perspectiva, en la novela de López el acontecimiento no pasa por donde pasaría si tuviéramos un enfoque periodístico, es decir, por el hecho policial que reconstruye la historia. Al igual que en las obras de Link y de Romano se trata de la imitación de una estética y de una ética de la sociedad mediática y tecnológica. Si esto puede pensarse como el gran suceso que refiere Lazzarato, el acontecimiento como mera duración según Deleuze remite a la serie de sobrantes que son las conversaciones vía chats,²¹⁴ tan triviales como los seres que hablan del presente “en su máximo grado de presencia y lleno de rasgos sublimes” (Hugo von Hofmannsthal, 1990:4), en aquella famosa carta de Lord Chandos.²¹⁵

2. Construcciones lingüísticas en una cartografía digital (Alejandro López, Daniel Link)

“vos ya sabws yo estoy on line las 24 horas”

(Kerés cojer? = Guan tu fak)

En este apartado seleccionamos las novelas de López y Link porque nos sirven para analizar el problema planteado (es decir, los modos en que la producción literaria aborda el avance tecnológico) más allá de un nivel temático, en tanto son novelas que

²¹⁴ Es posible establecer una filiación con la literatura de Manuel Puig, en tanto, como sostiene Kozak recuperando conceptos de Néstor Perlongher, cabría definir una “estética de la banalidad [que] es política en su pliegue –no en su denuncia– de aquello que nos habla cotidianamente –el mito massmediático–” (Kozak, 2011:132).

²¹⁵ “Los seres triviales –afirma Hugo von Hofmannsthal en la voz de Lord Chandos– un perro, una rata, un insecto, el seco ramaje de un manzano, el serpenteado camino trazado por las carreteras en la colina, una piedra musgosa, se me vuelven objetos más preciados que la más bella y generosa amante, en la más dichosa de las noches” (1990:5). En definitiva –ya que decidimos incorporar la visión filosófica de Deleuze– son también un acontecimiento.

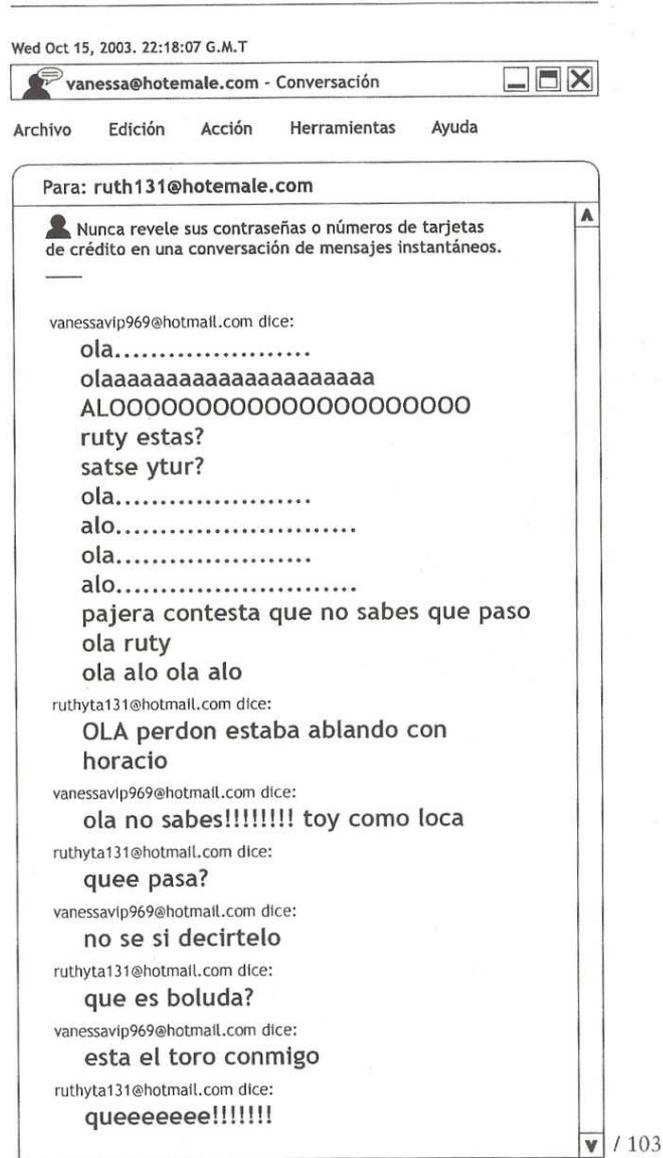
llevan adelante una “canibalización” de las nuevas tecnologías.²¹⁶ Este proceso consiste en una “tecnificación narrativa, tanto en el nivel de la estructura como en la de la sintaxis discursiva” (Link, 1994:38). Las dos obras trabajan con textualidades no literarias que son recortadas y pegadas, es decir yuxtapuestas, para contar una historia que carece de un narrador tradicional.²¹⁷ Siguiendo a Link cuando reflexiona sobre la producción estética posterior a Warhol, para ambos autores parecería que el arte es “deixis pura” (Link, 1994:34): “bloques de texto –aclara el crítico– animales vivos, palabras sueltas, rosas, fotos de periódico, cajas de jabón en polvo: el arte es lo que señala, el arte es un laboratorio perceptivo que dice: he ahí lo que se ve, lo que se escucha (más o menos mediatizado)” (*ibídem*). Efectivamente, ambos apelan a procedimientos que consisten en dejar a la vista fragmentos de discursos heterogéneos (del chat, mails, diarios, revistas, documentos judiciales, escuchas telefónicas, notas manuscritas, informes médicos, fotos y videos) que se complementan y van armando una historia del presente.

2.1. La zona marginal: *Kerés cojer?* (hablas bajas y lenguas institucionales en tensión)

En la novela de López, la escritura es también una articulación de imágenes. La extensa enumeración sirve de muestra; las ventanas que recrean la página de la computadora:

²¹⁶ Link refiere una “canibalización de las tecnologías audiovisuales” cuando lee *Los dueños de la tierra* de David Viñas (Cf. 1994:38).

²¹⁷ “En la época de la cultura de masas –sostiene Link– el narrador es imposible: ya no hay escritor, sólo escritura” (1994:51). En este sentido, inscribimos *Kerés cojer?* y *La ansiedad* en la tradición literaria argentina inaugurada por *Boquitas pintadas*, *Maldición eterna a quien lea estas páginas* y *Sangre de amor correspondido* de Manuel Puig, ya que estas también son “novelas/diálogo –puras voces en diálogo sin intermediación de narrador” (Cf. Kozak, 2011:133), procedimiento que aparece desde el primer capítulo en *La traición de Rita Hayworth*, lo que lo hace fundacional para la literatura de Puig.



(López, 2005:103)

los recortes de los diarios sobrecritos en manuscrita:

VANE CHICHA, ¿VES BOLUDA!
 Chicha, 13 de Agosto de 2003. Asunción del Paraguay

**Niño Jesus
iluminanos!**

**San Cono
bendícenos**

**Madre María
estés con nosotros**

**MISSING
CHILDREN**



**MARINA SOBISNE
5 años**



**ALEJANDRO TORRE
7 años**

¿Ud. Los Ha Visto?
 Los estamos buscando.
 Si tiene información
 acerca de su paradero
 llame al 0850.333.333

Calentito el chisme...

**En pleno vuelo le
explota una chichi**

Tremendo cagazo de conocida vedette paraguaya

El vuelo Roma París de la línea Alitalia fue el dramático escenario de un accidente explosivo para la vedette paraguaya Ylona Pereyra Kennedy (29) quien el pasado domingo participara de invitada en el programa de Lola Lllamarada y luego protagonizara el conocido escándalo en el Hotel Asunción Elevage.

Las siliconas de su pecho izquierdo estallaron de golpe, según informó ayer ella misma. "Ahora deberé volver a Brasil, donde hace siete años me operó el doctor Rodríguez, pero no pagaré una guaraca: pediré que me haga una nueva teta gratis, porque cuando me la hizo no me advirtió que éstas podían explotar de un día para otro". "Yo vuelo mucho", agregó horrorizada.

El accidente ocurrió hace diez días y según relató la diva, "estaba en el avión leyendo cuando sentí un gran estallido. Pensé que tal vez hubiera pasado algo con el motor y en cambio era mi seno, pero al principio no lo entendí".

"Al oír la explosión me asusté, pero vi que los demás pasajeros estaban lo más tranquilos. Entonces me miré y me di cuenta de que algo no funcionaba; empecé a sudar como loca y fui corriendo al baño, donde, después de quitarme el corpiño me miré en el espejo y no pude hacer otra cosa que gritar", contó la vedette, sin perder el buen humor. "Tenía la teta por el suelo".

Al ver su pecho, Pereyra Kennedy notó que el seno izquierdo había explotado fuera del corpiño. La vedette agregó que pasó un cagazo de novela y no sabía qué hacer cuando faltaba una hora para llegar a París.

Cuando llegó a la capital francesa, la vedette decidió volver a Roma, donde al día siguiente fue atendida por el profesor Giuseppe Luigi especialista italiano en cirugía estética que le "reajustó manualmente" el seno en una clínica privada de Roma.

Por lo menos la teta le quedó en buenas manos. ||

(ibídem, 39)



A LA MADRUGADA OPERATIVO SAUNA

Ayer a la madrugada, la División de Seguridad Personal de la Policía Federal detuvo a 130 personas en locales nocturnos porteños por infracciones a la Ley de Prohibición. Los operativos más importantes fueron en video bar "El Madero del Bajo", de Paseo Colón 1476 (foto), y en el sauna "El Golem", de Estados Unidos 1126. En esos dos locales se detuvo a 63 personas entre prostitutas, travestis, proxenetas, clientes, y empleados del lugar que no cumplían con las leyes tributarias. Los operativos estuvieron a cargo del subcomisario José Luis Novoa y el Jefe de Subdivisiones Oscar Rodríguez. ■

EN POCAS PALABRAS

LOS DETIENEN CON 60 KILOS DE MARIHUANA EN LA FRONTERA CON PARAGUAY

2 heridos, 2 cagaron fuego y 4 quedaron tambaleando

META BALA EN UN CIBER DEL CERRO

Gs. 20000

Exto!

Hechos y fotos de la semana

LA TÍA DEL PERJUDICADO HIZO JUSTICIA POR MANO PROPIA.

EL LUGAR QUEDO LLENO DE SANGRE.

Le volé la cabeza de un escopetazo

¡¡¡TODOS QUIEREN PIJA!!!!

Explosivas declaraciones de travestí en conocido programa de tv

Quiso violar a un mitái

El nene levantaba quiniela cuando fue raptado a punta de pistola y llevado a una oficina.

(ibídem, 179, 291)

La tipografía legal del expediente jurídico:

No : 5679-34

Juzgado en Primera Instancia
en lo Criminal No 1 de la
Ciudad de Goya, Provincia de
Corrientes

Anibal Markovsky y Ruth Eve Benzadón
S/Sustracción de menores.

DECLARACIÓN TESTIMONIAL DE ALMA ROSA VIDAL.

En la ciudad de Goya, Corrientes, a los 12 días del mes de abril del año 2003, compareció una persona ante el infrascripto, Comisario de Investigaciones, la que previo juramento que en legal forma prestó, al sólo efecto de justificar su identidad personal dijo llamarse Alma Rosa Vidal, ser argentina nativa, de 57 años de edad: dijo haber nacido en la ciudad de Goya, Corrientes en la madrugada del día 23 de octubre de 1946, en el Hospital San Juan de Dios. Preguntándole por las generales de la ley manifiesta ser tía carnal de Ruth Eve Benzadón y dijo ser madre de Lidia Eva y Beatriz Zeneida Vidal a pesar de lo cual expresa que se

/ 45

(*ibídem*, 45)

las fotos adjuntas en los mails:

yo.jpg



alma.vpg



Hola Ivana, chinito querido ¿Cómo estás? Metele para adelante con lo tuyo, va a estar todo bien. ¿Y el Toro? ¿Dónde está el Toro? Qué me llame. Le ves o no le ves. Acá todo se soluciona. Qué se comunique conmigo. ¿Te gusta cómo me queda el antejo?

*Si querés ver el video visitá:
www.interzonaeditora.com*

246 /

(ibídem, 246)

los cortos audiovisuales que nos hacen salir del libro:



*Las imágenes que han sido televisadas
se encuentran a disposición en:
[www. interzonaeditora.com](http://www.interzonaeditora.com)*

136 /

(ibídem, 136)

la pantalla sin señal al lado de una conversación:

ruthyta131@hotmail.com dice:
lo pone hugo

vanessavip969@hotmail.com dice:
quien?

ruthyta131@hotmail.com dice:
hugo resien te able

vanessavip969@hotmail.com dice:
aaa

ruthyta131@hotmail.com dice:
te manda saludos

vanessavip969@hotmail.com dice:
igualmente

ruthyta131@hotmail.com dice:
dame el numero

vanessavip969@hotmail.com dice:
20.03.74.74.78

ruthyta131@hotmail.com dice:
ai estamos

vanessavip969@hotmail.com dice:
si

ruthyta131@hotmail.com dice:
marcando dice

vanessavip969@hotmail.com dice:
y¡???

ruthyta131@hotmail.com dice:
se corta

vanessavip969@hotmail.com dice:
ok intenta de nuevo

ruthyta131@hotmail.com dice:
a ver

vanessavip969@hotmail.com dice:
dale

ruthyta131@hotmail.com dice:
ok

vanessavip969@hotmail.com dice:
ok

ruthyta131@hotmail.com dice:

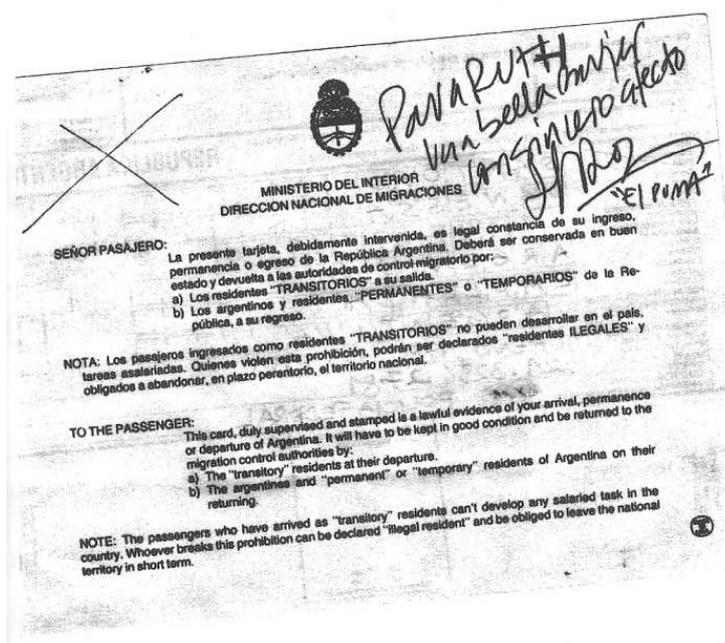


318 /

(ibídem, 318)

o el autógrafo del “Puma” Rodríguez en un documento de Migraciones:

el autógrafo



(*ibídem*, 331)²¹⁸

Lo novedoso de la inclusión de imágenes al relato es que estas no se reducen al papel de una mera ilustración, sino que son elementos incorporados a la propia sintaxis narrativa, sin las cuales la historia quedaría incompleta. El procedimiento destaca lo que Perloff, en su análisis de los futurismos históricos, llama la “faktura” (2009:41), es decir la textura, la materialidad –de las palabras y las imágenes en su yuxtaposición, pero al mismo tiempo la de la imagen de las palabras, es decir lo tipográfico– lo que podríamos definir como el énfasis visual de la novela.²¹⁹

²¹⁸ Si antes pensamos la literatura de Puig como antecedente en el procedimiento de reemplazar al narrador por una batería de voces, en cuanto a la dimensión visual (las imágenes incorporadas al relato) los textos reunidos en *Último round* (1969) y *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) de Julio Cortázar, ambos con una clara impronta surrealista, se recortan como cita obligada a la hora de pensar el procedimiento de López. Fotos, secuencias de imágenes tomadas de películas, un grafiti en una pared, dibujos, afiches políticos, un billete de un dólar, fotogramas, entre otras imágenes son incorporadas en los textos, los cuales van cambiando de tipografías, con lo que la visualidad de la letra puesta en primer plano también aparece como un punto de contacto.

²¹⁹ Este aparato de discursividades repleto de imágenes no le impide a López explotar lo que en Rubio veíamos como *ékphrasis*: a partir de la transcripción de una cámara oculta, por ejemplo, describe lo que se ve en un video: “Placa de señal de ajuste. 00:30 segundos. Hay una primera etapa del video desde el minuto 00:30 hasta el minuto 03:00 donde se ve una imagen de las afueras del puerto de la ciudad de

Este montaje sigue una vocación documental.²²⁰ Efectivamente, en un gesto que puede inscribirse bajo los lineamientos del pop, la novela de López propicia “la fijación de un mundo referencial” (Fernández Porta, 2007:95): el diario Clarín, América tv, Telenoche Investiga, Jorge Corona, Alejandro Dolina, El “Puma” Rodríguez, Silvio Soldán y Giselle Rimolo, entre otros nombres que aparecen en la novela, conforman una constelación. Podríamos hablar de una saturación de datos del presente que viene de la mano de la incorporación de las nuevas modalidades discursivas. Este anclaje sincrónico se destaca desde el marco narrativo de ambos textos: si Manuel Spitz, el protagonista de *La ansiedad*, se encuentra sobre finales de la década del noventa (“yo podía regalarle [a un taxiboy] treinta pesos de la convertibilidad –dice– sin que mi vida se modificara demasiado” –2013: par 2.1473–) los personajes de *Kerés cojer?* transitan los territorios devastados del estallido social de diciembre de 2001:

Goya, Corrientes, y de inmediato el camino de entrada al domicilio de los imputados (...) A un costado hay tres bolsas de residuos, dos botellas de vino vacías y unos ladrillos apilados” (López, 2005:124-125). Más adelante, el mismo procedimiento reaparece en la escritura de un guión cinematográfico, al que le sigue el enlace a una página web donde está colgado el video, con lo que el lector puede pensar la relación entre ambos lenguajes a partir de ver la misma historia en dos soportes diferentes (cf. López, 2005:227-237).

²²⁰ Según Goldsmith, en gran parte de la escritura y el arte conceptual existe cierta “fascinación por documentar y poner en primer plano la seca jerga legal” (2011:108). Más adelante, analizando la ensayística de Gilbert Adair, remarca el poder explosivo de los nombres propios impresos en la página (cf. 2011:178). En la novela de López estos se encuentran en función de generar un clima documental.

ruthyta131@hotmail.com dice:
bueno segimos des

vanessavip969@hotmail.com dice:
no tranqui no concreto

ruthyta131@hotmail.com dice:
ok

vanessavip969@hotmail.com dice:
igual este llama en un minuto

ruthyta131@hotmail.com dice:
seguro

vanessavip969@hotmail.com dice:
tenia vos de pajero
no podía entrar a gemidos.com viste

ruthyta131@hotmail.com dice:
un pelotudo

vanessavip969@hotmail.com dice:
adema me queria ensartar patacones

ruthyta131@hotmail.com dice:
que bardo
que tal vas de trabajo china?

vanessavip969@hotmail.com dice:
y aca las cosas cambiaron ruth

ruthyta131@hotmail.com dice:
y si

vanessavip969@hotmail.com dice:
no NO no sabwes esto no coqueno esra

28 /

(López, 2006:28)

El fragmento explicita el tiempo presente que actúa como marco de la acción, ya que menciona la forma de pago con patacones propia de comienzos de la década del 2000 en Argentina. De la cita, además, deducimos que en *Kerés cojer?* el cruce entre lengua y tecnología permite analizar también un imaginario mediático y el trazado de una geopolítica. De la misma manera que en el contexto de la modernización incipiente del siglo pasado Benjamin reconocía la construcción de una nueva lengua, en tanto “nuestros telescopios, nuestros aviones y cohetes convierten al hombre de antaño en una criatura nueva digna de atención y respeto [que] *habla ya en una lengua enteramente distinta*” (Benjamin, 1989: 170; el subrayado es nuestro), en *Kerés cojer?* y *La ansiedad* se puede reconocer la construcción de una lengua novedosa basada en una oralidad

secundaria,²²¹ que toma la computadora como “un modo de producción textual” (Machado, 2000:269).²²² Dicha construcción lingüística nos interesa en su dimensión literaria pero también en su dimensión social.²²³ Como vimos en la última cita, en la novela de López el cruce se da en conjunción con una lengua baja (es decir, de los márgenes sociales) en la incorporación de lo que Sarlo llama “la escritura-oralidad de los que *no saben escribir*” (2006:6).²²⁴

²²¹ Walter Ong, a comienzos de la década del setenta, es quien habla de una “oralidad secundaria” para referirse al lenguaje mediado por los artefactos técnicos de comunicación (Cf. Walter J. Ong –1971–, “The Literate Orality of Popular Culture”, en: Ong, *Rhetoric, Romance, and Technology: Studies in the Interaction of Expression and Culture*, Ithaca: Cornell University Press).

²²² Para el crítico brasileiro “la computadora empieza a revelarse más interesante cuando se la invoca como modo de producción textual” (2000:269). En sus propios términos, “con las tecnologías modernas estamos asistiendo a una transformación tan importante en la forma de producción textual como aquella que, en otros tiempos, sustituyó instrumentos como el pincel, la caña y la pluma de ganso por caracteres móviles uniformes, o soportes como la piedra, el papiro, el pergamino y la vitela por sucesivas hojas de papel” (2000:268).

²²³ Si concebimos la literatura como una máquina (“la máquina literaria –sostiene Link– fabrica matrices de percepción” –1994:71–), podemos seguir la teoría de Flusser sobre el arte fotográfico, en la que plantea que cada pequeña máquina está contenida en una máquina mayor, social, económica, política (Cf. 1990:29).

²²⁴ Según Sarlo, “como en el largo proceso de siglos de incorporación de la oralidad plebeya ingresa la escritura-oralidad de los que *no saben escribir*, algo que no sucedía del mismo modo, ni con el mismo significado, con los géneros populares del XIX y primeras décadas del XX” (2006:6; el subrayado es del original).

vanessavip969@hotmail.com dice

no se se me pone todo negro maficsio

ruthyta131@hotmail.com dice:

**ay cayate vane
estas bien**

vanessavip969@hotmail.com dice:

siento me que faltalaire

ruthyta131@hotmail.com dice:

**no me digas vane que
me inpresiono**

vanessavip969@hotmail.com dice:

si boluda es muy feo

ruthyta131@hotmail.com dice:

**te hisiste ver?
hola
nena estas ai
vane no me agas esto voluda
vane estas?
accordate que esta todo bien
es ansieda no +
vos siempre fuiste delicada del
estomago**

vanessavip969@hotmail.com dice:

vomite de nuevo boluda

ruthyta131@hotmail.com dice:

negra tehisiste ver?

vanessavip969@hotmail.com dice:

si

ruthyta131@hotmail.com dice

con quien?

vanessavip969@hotmail.com dice:

el que atiende la farmasia

ruthyta131@hotmail.com dice:

ok que te dijo?

vanessavip969@hotmail.com dice:

**que puede ser
por los nervios del viaje**

14 /

(López, 2006:14)

La rapidez del chat hace visibles los diferentes niveles de la lengua en su cruce con lo tecnológico. Por un lado la “escritura oralidad de los que no saben escribir” que refiere Sarlo: “cayate vane”, “me inpresiono”, “no me agas esto voluda”; por otro, el error de tipeo: “siento me que faltalaire”, “accordate que esta todo bien”, “tehisiste ver?”; así como una nueva lógica que se desprende del propio medio; por ejemplo, el lenguaje

sintético que incorpora símbolos como materia semántica: “es ansieda no +”, la fragmentación de las palabras: “*des* te lo mando” (López, 2005:23; el subrayado es nuestro) en vez de “después”, las mayúsculas que funcionan como gritos:

ola.....
 vane estas ai vane vane
 estas ai?????????????
 que le pasa?
 por que esta temblando?
 vane no me agas esto vane
 maricon estas ahi?
 por favor...
VANEEEEEE TE VOY A MATAR
VANEEEEEEEEEEEEEEEEEE
VANEEEEEEEEEEEEEEEEEW
 😞 😞 😞

(*ibídem*, 104)

o el ruido en la conversación:

ruthyta131@hotmail.com dice:
sjira vienen dos conosidos de la raquel
 vanessavip969@hotmail.com dice:
que???
 ruthyta131@hotmail.com dice:
aora vienen

(*ibídem*, 64)

En concordancia con la zona marginal a la que quedan ligados estos fragmentos de discurso, al ruido lingüístico del chat se le suma el habla cifrada del mundo del delito que pasa a ser un elemento distorsivo más dentro de la conversación:

ruthyta131@hotmail.com dice:
en la calle?
 vanessavip969@hotmail.com dice:
si no avia nadie
adema se abrio la campera
y era pura sangre
 ruthyta131@hotmail.com dice:
ai no digas que me impresiono
 vanessavip969@hotmail.com dice:
tenia el bicho a la vista
 ruthyta131@hotmail.com dice:
que desprolijo

(*ibídem*, 112)

Esta lengua baja (que reemplaza “bicho” por “revolver” pero que también incorpora el vértigo de la escritura inmediata)²²⁵ tiene su correlato social fuera del chat, en elementos que van configurando un paisaje decadente. El travesti Vanessa, por ejemplo, en plena crisis post 2001 sólo pudo hacerse un implante mamario, lo cual tiene efectos secundarios en su físico:

vanessavip969@hotmail.com dice:

**igual el doctor castro me dijo que
si no me hago la otra
aplicacion en seis meses
se me descompensa el toracx**

ruthyta131@hotmail.com dice:

dios no permita

vanessavip969@hotmail.com dice:

me lo dijo

ruthyta131@hotmail.com dice:

ni digas

(*ibídem*, 22)²²⁶

O luego, justamente haciendo foco en la lengua y a partir de un campo semántico restringido, Vanessa compone un diccionario manuscrito que le sirve para el ejercicio de la prostitución en un país extranjero. Traduce un inglés mal aprendido a un castellano coloquial que incluso por momentos deviene en lenguaje cifrado:

²²⁵ En esta línea, luego afirma Vanessa: “debemos ser tres las q no estamos embichadas viste. el resto pokemon” (López, 2005:178), conjugando el lenguaje sintético de la red social (“q”) con el habla de estrato social bajo (“viste”) y la lengua cifrada de cierta zona del delito (estar “embichado”, estar “pokemon”).

²²⁶ Más adelante, en un chat con un desconocido, explícitamente refiere al momento de la crisis: “Traviesamal: te gusta chupar? / Soldado: no para chupar yo prefiero teta / Traviesamal: ok yo tengo una / Soldado: una o dos / Traviesamal: una / Soldado: y la otra? / Traviesamal: la otra todavía no me la puse / Soldado: en serio / Traviesamal: de verda / Soldado: por / Traviesamal: y por q estaba pagando en cuotas viste / Soldado: aa / Traviesamal: y despues la crisis q se yo no pude y ya tenia una viste asi q..” (López, 2005:192-193).



(*ibidem*, 335)

Sobre todo, lo que ficcionaliza *Kerés cojer?* son los usos sociales del chat y desde allí la modificación de la lengua en los demás estratos, siguiendo la idea de Lotman de que el progreso técnico produce un cambio en el status del lenguaje.²²⁷ En la esfera de lo estético, las vanguardias históricas sobresalen como antecedente en la

²²⁷ “Fue en el dominio de la lengua y la comunicación –sostiene Lotman– donde la revolución semiótica se manifestó en mayor medida. No es casual que las fronteras de la técnica comunicativa –la escritura, la imprenta, la época de los televisores, de los magnetófonos y las computadoras– sean hitos de los grandes virajes científico-técnicos” (Lotman, 1996:234).

vinculación entre revolución tecnológica y lenguaje, en tanto una de sus dimensiones utópicas fue la posibilidad de la renovación lingüística, en términos de Jorge Schwartz “la necesidad de actualizar la lengua escrita al uso impuesto por la práctica oral” (2002:55). En esa línea, es pertinente el argumento de Marinetti de que “la tierra reducida por la velocidad’, por los nuevos medios de comunicación, transporte e información, exige un arte verbal completamente nuevo” (cit. en Perloff, 2009:157); una lengua que en el contexto de vanguardias fue la expresión de un nuevo lenguaje de teléfonos, fonógrafos, aeroplanos, películas, grandes periódicos y que en la actualidad lo es de las nuevas formas de comunicación (del chat, el mail, pero también del teléfono y los grandes periódicos). Efectivamente, la escritura marginal que en la novela de López surge a la luz de las nuevas tecnologías de la comunicación establece una serie de relaciones con las modalidades discursivas de los grandes medios. En principio a lo que Lazzarato llama la “palabra ajena” (2006:159), desordenada y caótica, se le opone el registro de los medios hegemónicos y del aparato burocrático como creación de lo sensible, aquella “potencia infinitesimal de formación de transformación de los deseos y de las creencias para quitarles toda virtualidad, para convertirlas en un medio de imposición (...) (las consignas del poder) que neutraliza toda potencia de cocreación y de coefectuación de mundos posibles” (*ibídem*). La frialdad y el laconismo del titular de una noticia policial:

TIENE TATUADO EN EL PECHO EL ESCUDO DE RACING

El hombre que cayó de un avión en California sería argentino.
El cuerpo apareció hace una semana en la vereda de un barrio de Los Ángeles. Dicen que cayó de más de 600 metros. Piensan que viajaba de polizón en el tren de aterrizaje de un avión.

(López, 2005:40)

o de un expediente judicial, con su propia jerga profesional:

En la ciudad de Goya, Corrientes, a los 12 días del mes de abril del año 2003, compareció una persona ante el infrascripto, Comisario de Investigaciones, la que previo juramento que en legal forma prestó, al sólo efecto de justificar su identidad personal dijo llamarse Alma Rosa Vidal (...)

(López, 2005:45)

se correspondería con el concepto de “monolingüismo”. Pero, como veremos más adelante, justamente es esta característica totalizadora del discurso hegemónico lo que López pone en cuestión, ya que avanzado el relato estos modos estandarizados se articulan en torno a la palabra ajena que activa internet, en este caso el habla popular pasada por el filtro de lo tecnológico: lo que en términos de Lazzarato sería el “plurilingüismo”.²²⁸ A un “lenguaje de autoridad”, según Fernández Porta, se le opone una “jerga” (2007:14), es decir los modos de circulación de la palabra del otro –que en principio son constitutivos de la web–, de “formación de lo sensible y de los públicos, (...) de actualizar y de efectuar el ‘se dice’, el ‘se piensa’ y el ‘se considera’, (...) de constituir y capturar subjetividades” (Lazzarato, 2006:159).

En cuanto al conjunto de fragmentos discursivos de los grandes diarios y del aparato estatal, al tiempo que le permite a López construir un artefacto narrativo que exceda la conversación, le facilita establecer un juego de diferentes temporalidades. Estas reponen la línea cronológica de los medios de comunicación (ya que los diarios y las desgrabaciones se tocan con las modalidades del chat) pero también la de los propios personajes. La noticia del diario Clarín, por ejemplo, narra la muerte del padre de Vanessa durante el año 1996 en un intento clandestino de migrar a los Estados Unidos:

²²⁸ Lazzarato toma el concepto de Mijaíl Bajtín (1991), ligado al de “heteroglosia”. Para el teórico ruso, la novela se compone en una zona de interacción de dos o más voces, construyendo así un espacio dialógico. Flusser, a contrapelo de Lazzarato, afirma que “los diálogos telematizados (al estar informados por las informaciones irradiadas de manera central) no son conversaciones sino parloteo” (2015:114).

El cuerpo apareció hace una semana en la vereda de un barrio de Los Angeles • Dicen que cayó de más de 600 metros • Piensan que viajaba de polizón en el tren de aterrizaje de un avión

Un tatuaje similar al escudo de Racing Club, con franjas celestes sobre la piel, hizo sospechar a la policía de Los Angeles que sería argentino el hombre **que cayó muerto de un avión** el 19 de marzo último sobre el barrio residencial de California Lake, ubicado en las afueras de Los Angeles.

La policía cree que el hombre viajaba escondido en el tren de aterrizaje de un avión procedente de Buenos Aires y no murió por el impacto sino durante el vuelo. Los peritos forenses consultados por **Clarín** aseguran que si estaba en el tren de aterrizaje murió a los 20 minutos de despegar por la falta de oxígeno.

El cuerpo apareció desmembrado sobre los jardines y la vereda de una casa ubicada en el N° 131 de la calle 47, en California Lake.

Johnatan Larkin, vocero de la policía del condado de Santa Mónica "el área de Los Angeles donde ocurrieron los hechos" explicó a **Clarín** que "el detective Mike Rodriguez, a cargo del caso, entregó una ficha con las huellas digitales del muerto al comisario José Luis Solá de la Policía Federal quien ya está en viaje hacia Buenos Aires".

Además Larkin comentó que "**trabajamos a ciegas**, porque ni las compañías aéreas ni el

Consulado argentino tienen datos que ayuden a identificarlo".

Misteriosa caída

El cadáver fue descubierto en California Lake "un barrio de clase media alta con casas que cuestan más de 130.000 dólares" por unos niños que iban a la escuela, a las 6.45 de la mañana del 19 de marzo.

En un primer momento, la policía pensó que se trataba de un accidente de tránsito pero

luego los detectives de homicidios comprobaron que **había partes del cuerpo congeladas** y con signos que indicaban que el cadáver había caído desde una altura de 600 a 700 metros aproximadamente.

California Lake está cerca del aeropuerto de Los Angeles "donde aterrizan no menos de tres aviones por minuto" y varios vecinos dijeron habían oído un estampido en el aire, durante la madrugada, lo que inmediatamente hizo pensar a los investigadores que la víctima podría haber caído desde un avión a punto de aterrizar.

Los forenses determinaron que el muerto es un hombre de unos **35 a 45 años de edad**. Estaba vestido con jeans negros, una camisa hawaiana y botines de fútbol, pero no tenía rasgos físicos llamativos.

Los tatuajes

El cadáver tenía tres tatuajes, dos en el pecho, situados uno a cada lado de las tetillas y otro en un hombro. Según explicó Larkin a **Clarín**, "había un tatuaje en el pecho izquierdo, con cuatro franjas de color celestes espaciadas sobre la piel, en forma de escudo, con la palabra **Racing** por encima. Otro tatuaje tenía el dibujo de un bebé con alas, debajo del cual estaban escritas las letras mayúsculas **A.I.S.** En un hombro, tenía otro tatuaje pequeño, era la figura de un ave encerrada en un cuadrado con varias rayas".

Larkin sostuvo que "las huellas digitales del muerto no figuran en ningún registro policial de los Estados Unidos". Y agregó: "Pensamos que es un extranjero porque las pericias determinaron que la forma de los tatuajes y la tinta que se usó no son norteamericanas".

En Buenos Aires, fuentes de la empresa Aerolíneas Argentinas comentaron a **Clarín** que

(López, 2005:40-41)

Lo mismo ocurre con el registro de los expedientes judiciales que, en su valor informativo, permiten recomponer una genealogía familiar y restablecer la relación entre los personajes:

La deponente declara haber convivido en estado de concubinato, con Roque José Santoro,

carpintero de profesión, más conocido en la comunidad del barrio de San Ramón como "el potro" o "el negro" a secas; boxeador de primera línea, quien abandona el hogar en el año 1.989. Expresó que de este segundo matrimonio nacieron cuatro varones, Nestor María Santoro, alias "Toro", "Torito", "Turco", o "Pestaña", conocido en la noche goyana y ex socio de quien fuera propietario de una cancha de paddle que al poco tiempo se declara en quiebra registrando varios procesos en la justicia por estafas reiteradas; Victor Darío, predicador pentecontés a cargo de la Parroquia de la Resurrección en la vecina ciudad de Itatí, Juan, a secas, muerto a los dos años en brote de cólera a fines del año 1.979 y Angel Iván de los Milagros alias "Vanessa", "Vane" o "Ivana", séptimo hijo, nacido varón, invertido, y devenido travestí, actualmente residiendo en la ciudad de Buenos Aires, y presuntamente la conexión necesaria en la Capital de la banda liderada por Anibal Markovsky, aunque este hecho no le conste fehacientemente.

Expresó desconocer los negocios que mantenía Anibal Markowsky, alias "el Polaco" y su sobrina Ruth Eve Benzadón en el cabaret California y negó rotundamente que el video que hubiera emitido la emisora de Capital Federal LS85TV Canal 13 en su programa "Telenoche Investiga" haya sido grabado en su whiskería. También niega categórica y rotundamente conocer el paradero de Anibal Markowsky y su sobrina Ruth Eve Benzadón quiénes se ausentaron de la localidad al estallar el escándalo tras la emisión del mencionado informe televisivo.

Estos recortes, en su carácter indicial anulan el margen para emitir juicios de valor, es decir, cualquier tipo de condena o pietismo.²²⁹ El registro técnico judicial que expone los antecedentes penales del “Toro” (violación de un menor, robo y homicidio) evidencia esta suspensión del juicio crítico que se hace extensivo a los demás recortes:

²²⁹ La única instancia en la que podemos remarcar una operación directa de López, que genera cierta tensión entre los materiales, es en la compaginación de los capítulos. En esa organización la figura del autor se recompone en la de editor: a partir de los títulos y de una iconografía *naïf* López tensiona el mundo de realismo sucio en el que transcurre la historia. Desde ese gesto mínimo puede pensarse cierta ironía con relación a los temas tratados. Por ejemplo, en el capítulo que narra la transacción de un bebé como una mercancía cualquiera (“la mercadería es de primera” –2005:131– dice el Polaco, encargado de la venta del bebé) López titula “El negocio” y al lado pone el dibujo de una muñequita antigua:



el negocio

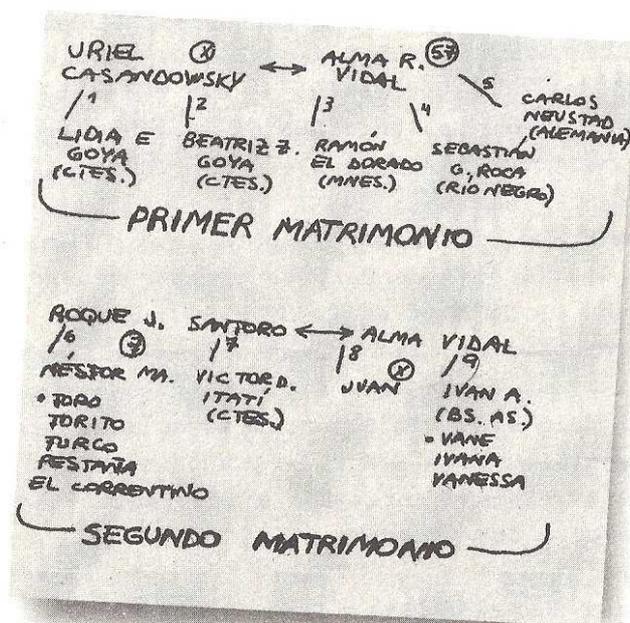
(López, 2005:121).

CONSTANCIA DE LA INSTRUCCIÓN.

En la ciudad de Goya, Provincia de Corrientes, a los 22 días del mes de abril de 2003 el funcionario que suscribe Comisario de Investigaciones hace constar en este acto que comisionado personalmente a sus órdenes, pudo establecer que el llamado Nestor María Santoro, argentino, DNI 20.255.044, soltero, nacido en la ciudad de Goya, Corrientes el día 7 de julio de 1.976, con último domicilio en la calle Moreira s/n, registra los siguientes antecedentes:

- 1) Causa No. 2162-3 que tramita ante el Juzgado de Instrucción de Menores de esta ciudad, con fecha 05 de Mayo de 1.989 : el nombrado permaneció 12 días a disposición de la Jueza María de los Angeles Ortiz bajo la imputación del delito de violación en forma reiterada en perjuicio de un menor de 9 años siendo posteriormente entregado a sus padres bajo la custodia del tribunal,
- 2) Causa No. 2236-7 que tramita ante el Juzgado de Instrucción de Menores de esta ciudad con fecha 08 de agosto de 1.991, instruida por el delito de robo, quedando en libertad por intermediación del letrado Doctor Santiago Trevisán Conorte, y
- 3) Causa No. 12375-7 que tramita ante el Juzgado No. 5 de esta ciudad con fecha 12 de octubre de 1.995, caratulada homicidio en legítima defensa en la cual luego de permanecer 48

horas detenido, fue decretada su libertad por falta de mérito interviniendo también el letrado Doctor Santiago Trevisán Conorte.



(*ibidem*, 49-50)

Estos fragmentos discursivos correspondientes a aparatos hegemónicos, si bien en principio se presentan como “monolingües”, terminan incorporando aquella zona marginal y delictiva que activan las conversaciones del chat. La noticia de la muerte del padre de Vanessa está plagada de detalles morbosos: según describe, viajaba escondido en el tren de aterrizaje de un avión con la intención de llegar a Estados Unidos y radicarse como inmigrante ilegal pero muere a las horas de haber despegado y cae desde 600 metros de altura, “desmembrado” y con partes del cuerpo congeladas, en un barrio residencial de Los Ángeles. El segundo recorte corresponde a la declaración testimonial

de Alma Rosa Vidal, a partir de la cual se reconstruyen sus dos matrimonios: de sus nueve hijos se destacan el “Toro” o “Turco” o “Torito” o “Pestaña”, conocido por estafador; Víctor Darío, el predicador pentecontés; Juan, muerto a los dos años a raíz de un brote de cólera y Ángel Iván, el “invertido, devenido en travesti”. En esta línea en que la zona del margen va ganando los lugares estandarizados del habla hegemónica, las publicidades del diario Clarín adquieren resonancias delictuales: a la manera de un collage, al lado de la foto del tatuaje del padre de Vanessa que (siguiendo el léxico de los personajes) puede calificarse como “tumbero”,²³⁰ en el contexto de la novela las publicidades aluden a diferentes lugares encubiertos del delito, en tanto lo que podemos llamar la “zona Warnes” y de *sex shops* se vinculan con las prácticas de los reducidos de autos y de la prostitución:

48. INFORMACIÓN GENERAL CLARIN, Viernes 12 de Octubre de 1994

TIENE TATUADO EN EL PECHO EL ESCUDO DE RACING

El hombre que cayó de un avión en California sería un argentino

El cuerpo apareció hace una semana en la vereda de un barrio de Los Angeles • Dicen que cayó de más de 600 metros • Piensan que viajaba de polizón en el tren de aterrizaje de un avión

Un tatuaje similar al escudo de Racing Club, con franjas celestes sobre la piel, hizo sospechar a la policía de Los Angeles que sería argentino el hombre que cayó muerto de un avión el 19 de marzo último sobre el barrio residencial de California Lake, ubicado en las afueras de Los Angeles.

La policía cree que el hombre viajaba escondido en el tren de aterrizaje de un avión procedente de Buenos Aires y no murió por el impacto sino durante el vuelo. Los peritos forenses consultados por Clarín aseguran que si estaba en el tren de aterrizaje murió a los 20 minutos de despegar por la falta de oxígeno.

El cuerpo apareció desmembrado sobre los jardines y la vereda de una casa ubicada en el N° 131 de la calle 47, en California Lake.

Johnatan Larkin, vocero de la policía del condado de Santa Mónica “el área de Los Angeles donde ocurrieron los hechos” explicó a Clarín que “el detective Mike Rodríguez, a cargo del caso, entregó una ficha con las huellas digitales del muerto al comisario José Luis Solá de la Policía Federal quien ya está en viaje hacia Buenos Aires”.

Además Larkin comentó que “trabajamos a ciegas, porque ni las compañías aéreas ni el Consulado argentino tienen datos que ayuden a identificarlo”.

Misteriosa caída
El cadáver fue descubierto en California Lake “un barrio de clase media alta con casas que cuestan más de 130.000 dólares” por unos niños que iban a la escuela, a las 6.45 de la mañana del 19 de marzo.

En un primer momento, la policía pensó que se trataba de un accidente de tránsito pero luego los detectives de homicidios comprobaron que había partes del cuerpo congeladas y con signos que indicaban que el cadáver había caído desde una altura de 600 a 700 metros aproximadamente.

California Lake está cerca del aeropuerto de Los Angeles “donde aterrizan no menos de tres aviones por minuto” y varios vecinos dijeron haber oído un estampido en el aire, durante la madrugada, lo que inmediatamente hizo pensar a los investigadores que la víctima podría haber caído desde un avión a punto de aterrizar.

Los forenses determinaron que el muerto es un hombre de unos 35 a 45 años de edad. Estaba vestido con jeans negros, una camisa hawaiana y botines de fieltro, pero no tenía rasgos físicos llamativos.

Los tatuajes
El cadáver tenía tres tatuajes, dos en el pecho, uno a cada lado de las tetillas y otro en un hombro. Según explicó Larkin a Clarín “había un tatuaje en el pecho izquierdo, con cuatro franjas de color celeste espaciadas sobre la piel, en forma de escudo, con la palabra Racing por encima. Otro tatuaje tenía el dibujo de un bebé con alas, debajo del cual estaban escritas las letras mayúsculas A.J.S. En un hombro tenía otro tatuaje pequeño, en la figura de un ave encerrada en un cuadrado con varias rayas”.

Larkin sostuvo que “las huellas digitales del muerto no figuran en ningún registro policial de los Estados Unidos”. Y agregó: “Pensamos que es un extranjero porque los peritos determinaron que la forma de los tatuajes y la tinta que se usó no son norteamericanas”.

En Buenos Aires, fuentes de la empresa Aerolíneas Argentinas comentaron a Clarín que

INTERNACIONALES

PARA SALIR DE CUBA

Hubo varios casos de cubanos que trataron de escapar de su país, escondidos en aviones. En 1991, dos cadáveres congelados fueron encontrados por un electricista del aeropuerto matritense de Barajas.

José Luis Casanovi y Alpeja Chacón habían muerto dentro del tren de aterrizaje de un DC 10 de Iberia, procedente de La Habana.

Otros cuatro cubanos habían intentado salir antes de su país escondidos en trenes de aterrizaje. Solo sobrevivió solo Armando Socarras. “Nos montamos dos en el tren de aterrizaje pero el otro debió caerse en el camino”, contó en 1969. Un año después, dos computaristas soviéticos intentaron pero su error resultaron ajustados por el mecanismo del tren de aterrizaje.

EN EL PECHO. El cadáver tenía un tatuaje del escudo de Racing. La policía de Los Angeles envió las huellas digitales a la Policía Federal para que lo identificaran.

MÁS INFORMACIÓN

FALTA DE OXÍGENO

Si el hombre que cayó en Los Angeles viajaba en el tren de aterrizaje de un Jumbo, como los que habitualmente vuelan desde Ezeiza, hacia los EE.UU., debió haber muerto por falta de oxígeno a los veinte minutos del despegue, cuando el avión pasaba por la ciudad de Guadalajara, Coahuila, dijeron los peritos.

Para este cálculo se tiene en cuenta que el sector del tren de aterrizaje no está abastecido de oxígeno como el resto de la nave. El presidente de la Asociación de Pilotos de Líneas Aéreas, Eduardo Cavalli, contó que el Jumbo tarda “siete minutos en llegar a los 3.000 metros de altura”.

El médico forense Osvaldo Posma contó que “a esa altura hay fuertes aumentos de la frecuencia respiratoria. Se siente gran ansiedad y angustia, la piel adopta un color azul y finalmente se pierde el conocimiento”.

Teniendo en cuenta que mientras el avión subía el oxígeno disminuía, los forenses sostienen que la víctima debió haber sido lenta. “Pero a los 10.000 metros la muerte es segura”, dijo Posma. Para llegar a esa altura el Jumbo tardó unos veinte minutos y sobrevolaba la zona de Guadalajara, dijo Cavalli.

De todos modos, si la muerte no se produce por la falta de oxígeno, dicen que nadie podría soportar la temperatura de los 10.000 metros, cercana a los 50 grados bajo cero.

“chequemos información con la policía de Los Angeles y nuestros técnicos en ese aeropuerto pero no tenemos nada sobre el caso”.

“Esa noche había al menos tres vuelos desde Buenos Aires a Los Angeles”, dijeron en la empresa incluido el vuelo 1310 de Aerolíneas que llega a las 5, hora local. Pero en esa misma franja horaria hay vuelos de United, de Varig y American Airlines, que tampoco tienen nada sobre este caso policial. |

RAT'S - TRONIC
Bata de Ratat, Murciélagos, Cucaracha e Insectos.
Eliminador ultrasónico japonés de Alcatraz.
Efectividad de 99% de todo insecto.
No produce ruido. Sin humos. 120 mcs. x 45 cm.
Importador exclusivo: **El Comercio** S.A. - Tel. 011-221-1211

MOTORES
7885-7700
PINK
ERECCIÓN SEGURA VAL
POWER SEX 100% Seguro
CORRIENTES 846 L. 21: 7393-4737

ERECCIÓN EL MASIVO
MAX SEX VIGOR + POTENCIA SEXUAL
FORMULA PLUS 100% SEGURA Y EFICAZ
CORRIENTES 846 L. 21: 7393-4737

SEX-SHOP
SODOLACION !!!
FOTOS 515 20 VIBRADORES 525 VEGOS 515 CERRAS
ERECTILES VIBRADORES 600 DESARROLLADOR
DE PENES 300 MUNECA INFLABLES 570 ANILLOS
110. **Wine del Amor** ANILLOS 600
Fabricante e Importador. Envío de internet sin cargo.
Central: **AVELLANEDA: 25 de Mayo 205 (1870)**
loc10 **LINER Corhué 47** loc. 75 w.41-2001
Comps por telefono 011 24 horas **Solich** con cargo
0204-1087891-1274831-1274831
Envíos privados sin inscripciones externas.

²³⁰ Es decir, hecho de manera casera: “tumbero” refiere a “tumba”, lo que en la jerga del delito corresponde a la cárcel.

RAT'S - TRONIC®
Basta de Ratas - Murciélagos
Cucarachas e Insectos.
Exterminador ultrasónico japonés c/electrodos
magnéticos de pánico de alta frecuencia.
No pases de más!!! El hasta 120 m2 \$ **65** +IVA
Dígelo No al Hantavirus! Envío a todo el país - Tarif/Credito Hasta 12 Cuotas
IMPORTADOR DIRECTO -Vtas. e Infor.: **5951-6494**

MOTORES
EUROPEOS - NORMA ISO 9001
50 HP \$ 980
75 HP \$ 1100
100 HP \$ 1700
STOCK COMPLETO
REVENDEDORES CONSULTAR
MEJORES OFERTAS
FENK 7635-7700

**TRABA-
PALANCA
de CAMBIOS**
Para todo tipo
de vehículo.
Cajas manuales
y automáticas.
Instalación a car-
go de Mul-H-Loct.
Cambio Inviolable
aplicados de latón, gangas, óxido, etc. Usare
computador irreproducible.
Acero de acero especial resistente a sales.
7762-2771 / 2877 Fax 7762-6739

**ERECCION
SEGURA YA!**
POWERSEX 100% Poder
CREMA BUECO INTIMA MASCULINO **6674570**
Laminado en acero inoxidable y L.L. 3.16
Envío a todo el país sin recargo por servicio seguro

**ERECCION
EN EL ACTO...**
MAX SEX VIGOR + POTENCIA SEXUAL
FORMULA PLUS 100% SEGURA Y EFICAZ
CORRIENTES 846 L.27: **7393-4737**
SEX-SHOP Fantasy Land® ENVIOS A TODO EL PAIS

**SEX-SHOP
LIQUIDACION !!!**
PROTESIS \$20 VIBRADORES \$25 VIDEOS \$15 CREMAS
ERECTIVAS Y RETARDADORAS \$20 DESARROLLADOR
DE PENES \$30 MUÑECAS INFLABLES \$70 ANILLOS
\$10 Perfume del Amor «ANBUSS» \$30 Mayor y Menor
Fabricante e Importador Envíos al interior Sin cargo
C. Central. AVELLANEDA: 25 de Mayo 205 (1870)
Centro: Corrientes 753 1º 65 Once: B. Mitre 2639
Loc 10 LINIER Carhue 47 Loc. 75 «641-2001
Compre por telefono ☎ 24 horas Solicite catalogo
6201-1067/951-1272 / 394 7581
ENVIOS PRIVADISIMOS SIN INSCRIPCIONES EXTERNAS

(ibídem, 41)

Esta zona, que en principio aparece tematizada por el discurso nivelador de los grandes medios y del entramado judicial, luego pasa a colarse al nivel de la lengua. La “escritura-oralidad” de los sectores marginales es expresada en modismos reproducidos tecnológicamente, es decir, en una escritura de carácter técnico. Por ejemplo, esto se da en la reproducción de una escucha telefónica, que trabaja con una sintaxis mal aprendida: “llamá a Ruth que ya *debe haber volvido*” (López, 2005:283; el subrayado es nuestro).²³¹ La tensión entre el discurso de los medios masivos y lo que

²³¹ Las escuchas telefónicas fusionan el lenguaje reproducido por un artefacto con la zona marginal del delito: “Gato: ¿quién es? / Toro: Gato, ¿qué onda, General? / Gato: Toro, culiado. (sic) (sorprendido) ¡Qué hacés llamando acá, hijo de puta! / Toro: Quería saber si sabés algo, pijón. / Gato: Está todo mal con

metafóricamente podemos llamar “la palabra liberada” de internet se materializa en las formas en que el texto de López termina fusionando el verosímil periodístico con el habla ligera de las redes sociales y de la oralidad secundaria de las escuchas telefónicas. Esta incorporación se ve espectacularmente en los diarios sensacionalistas de Paraguay, como si la pulseada finalmente la ganara el margen, y la reproducción de otras voces se erigiera en la posibilidad no de destruir “la multiplicidad, la heterogeneidad de las palabras, de las lenguas, de las semióticas” (Lazzarato, 2006:153) (como sería de esperar si tenemos en cuenta que estamos frente al registro de un medio tradicional) sino todo lo contrario, es decir, de propiciar aquella heterogeneidad: “En pleno vuelo le explota *una chichi. Tremendo cagazo* de conocida vedette paraguaya” (López, 2005:39); “TODOS QUIEREN PIJA!!!! Explosivas declaraciones de travesti en conocido programa de tv” (López, 2005:290; el subrayado es nuestro);

Meta bala en un ciber del cerro (...) Hugo Correa de 27 años de edad terminó baleado y se recupera en el Hospital del Puerto pero *por lo menos no cagó fuego* (...) Markovsky se presentó en el Cyber, *juntadero de puterío*, con el arma afuera (...) Comentan los vecinos que vendía *mierda droga* (...) Correa estaba atendiendo el boliche como de costumbre con su socio, *chupando los dos como siempre, practicando para recibirse de esponja* (...) Ismael Pereyra, cliente asiduo ahí nomás parece que *cagó fuego del julepe* (...) el Polaco siguió *pa’ metiendo chumbo* en el Ciber Locutorio y *de pedo no más que no había más gente* (...) Betiana Almirón de Correa acudió en ayuda del *pendejo* (...) Los otros 4 clientes aunque no sufrieron heridas de bala quedaron tambaleando, uno *cagado hasta las patas*, razón por la cual, comentó un efectivo, en el lugar había un *olor a sorete que da calambre* (...) Se cree que el finado era *pase mula*, sin descartar de movida, *un asunto de cajetas*.

(López, 2005:291; el subrayado es nuestro)

vos. Desaparecé, negro. Te van a culiar. (sic) / Toro: Voy a tener que pasar en algún momento, Gato. / Gato: Tas loco. (sic) Ni loco, Toro. Ni muestres” (López, 2005:86; el subrayado es del original).

La palabra informal que inicia el relato y que de entrada va marcando un territorio marginal luego se va filtrando hasta llegar a aquellas inflexiones formalizadas que conformarían la opinión pública. Esto nos permite leer en la novela el terreno de la expresión como lugar de lucha,²³² de un enfrentamiento entre fuerzas sociales y políticas a partir del cual, como decíamos, el margen gana el centro. El recorrido se da desde la oralidad mediada por las redes sociales y los diarios paraguayos, hasta el argot reproducido en las escuchas telefónicas (“el guachito con el dibujo legal, viene con papeles” –López, 2005:134–), configurando no solo una política de las lenguas sino, más abarcativamente, una política de la cultura donde la relación entre opinión pública y conversación terminan por confundirse.²³³ Desde lo que Fernández Porta llama “el ámbito postmedia” (2007:176),²³⁴ López representa un uso estratégico –tal como lo propone De Certeau–²³⁵ en contra del habla estandarizada; es decir, desde la alteridad lingüística problematiza “la emisión *urbi et orbi* de los mass media” (Fernández Porta, 2007:176). Por lo tanto, en *Kerés cojer?* puede leerse una política que replica la nueva configuración del mapa mediático, en la que internet aparece como una fuerza centrífuga, antes “aprisionada y capturada por la fuerza de unificación y de homogeneización de las redes analógicas (televisión) [que] se libera, se activa e inventa

²³² Según Lazzarato “la circulación de la palabra (agenciamientos de enunciación), de las imágenes (percepción común), de los conocimientos, las informaciones y los saberes (inteligencia común) es el lugar de un enfrentamiento a la vez estético y tecnológico, de una batalla por la creación de lo sensible y por los dispositivos de expresión que los efectúan” (2006:154). Flusser, por otro lado, piensa el diálogo como “hilos ‘antifascistas’ (que) por ser transversales tienden a conectar a los individuos dispersos” (2015:93). Según su postura, “este tipo de hilo es un problema técnico, y el compromiso revolucionario es precisamente el esfuerzo por transformar este problema técnico en una cuestión política de primer orden” (*ibidem*).

²³³ Lazzarato justamente aborda “el choque entre plurilingüismo y monolingüismo según un punto de vista específico: la relación entre opinión pública y conversación” (2006:155).

²³⁴ Fernández Porta, analizando la literatura *ciberpunk* de William Gibson, construye este concepto teórico para referirse a una nueva etapa de los medios masivos, que al adquirir la forma del ciberespacio y la comunidad *online* supera la instancia de hegemonía de medios tradicionales como la televisión (cf. 2007:176).

²³⁵ Como veíamos en la introducción, en el esquema teórico de De Certeau la estrategia “postula un lugar susceptible de circunscribirse como un lugar propio y luego servir de base a un manejo de sus relaciones con una exterioridad distinta” (2000:XLIX).

otras máquinas de expresión, otros regímenes de signos” (Lazzarato, 2006:169). En esa nueva configuración “la máquina capitalista”, como refiere Fernández Porta, cede su lugar a la heteroglosia.²³⁶

2.2 La zona letrada: *La ansiedad*

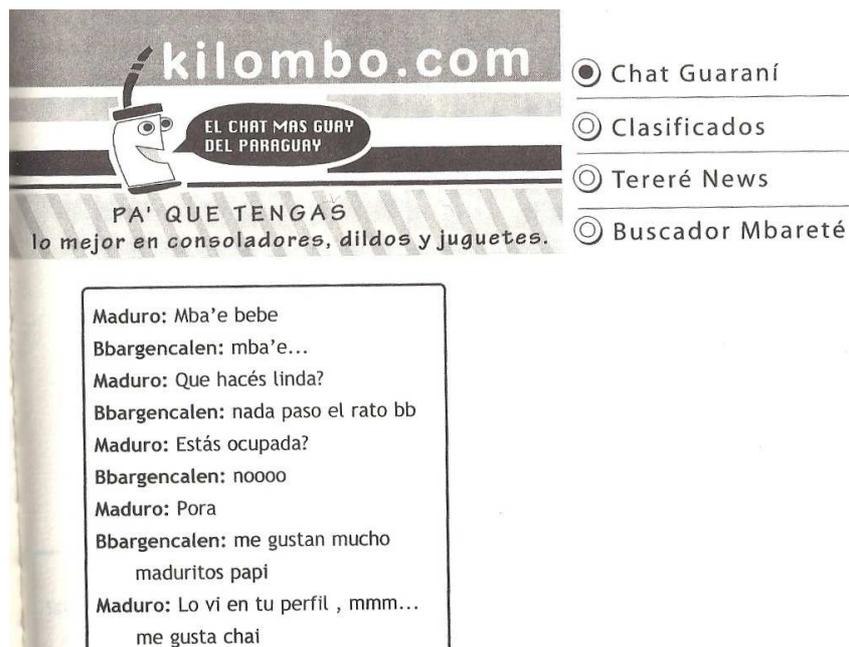
En *La ansiedad* el cruce entre lenguaje y máquina se da en base a una lengua afín a la cultura letrada. Esto es: la mediación del artefacto se produce sobre un dispositivo lingüístico formal, escolarizado, con un ordenamiento lógico y sintáctico que se mantiene incluso en dicha mediación; una fuerza que persiste, un tipo de escritura que logra sobreponerse al condicionamiento tecnológico del presente. López y Link construyen una lengua a partir de la mediación tecnológica, por lo que comparten algunos rasgos estructurales (informalidad, velocidad, informalidad, gesto visual, onomatopeyas, juego con lo oral) pero los registros son esencialmente distintos, ya que se corresponden con diferentes lugares dentro de internet y del espacio social en su conjunto.²³⁷ En *Kerés cojer?* “el Toro” se mueve por plaza Miserere buscando clientes sexuales (2005:92) y Alma “prostituta de profesión [está] afincada en la calle Moreria s/n” (2005:46) de Goya en la provincia de Corrientes, o Ruth, con quien Vanessa entabla la mayor parte de las conversaciones vía chat, se encuentra en un ciber en Asunción del Paraguay, mientras que en *La ansiedad* Manuel viaja a España (dice: “ya

²³⁶ Fernández Porta afirma que aquella “máquina capitalista [se vuelve] un productor cuya capacidad de discriminación es cada vez menor, que deja espacio para la heteroglosia” (Fernández Porta, 2007:214), donde resuena nuevamente el aparato conceptual de Bajtín.

²³⁷ La representación de los usos de internet en *La ansiedad* lejos de atenuar esta idea de un espacio segmentado la intensifica de manera explícita: “Es paradójico y patético, Rocco. –dice Manuel– Porque yo he vivido toda la vida acá, en provincia, y sólo Internet, que no es un lugar, me demuestra lo lejos que vivo...” (Link, 2013: par 2.1749).

me pasaron todas las direcciones *cool* de Barcelona” –Link, 2013: par 2.2040–) y a Florianópolis a descansar (*ibídem*, par 2.3197), al tiempo que su amiga Florencia vive en Nueva York y proyecta comprar “un vestidito Armani” en la 5ta avenida (Link, 2013: par 2.2724). Mientras que el protagonista de *Kerés cojer?* es un travesti que ejerce la prostitución, el de *La ansiedad* dice dedicarse a “Relaciones culturales internacionales” (Link, 2013: par 2.4440). Desde los primeros renglones Manuel Spitz invierte su tiempo “en leer una novela larga” (Link, 2013: par 2.1472),²³⁸ e inmediatamente planea ir “al restaurant más *fashion*” (*ibídem*, par 2.1475; el subrayado es del original). Dicha estratificación que en principio es social deviene en estratificación lingüístico-tecnológica, ya que es posible recortar dos registros diferenciados dentro de la red: argot marginal por un lado, que es absorbido por la lógica de la red social y que en *Kerés cojer?* se evidencia, por ejemplo, en “kilombo.com” donde el chat se tiñe con modismos dialectales del guaraní:

²³⁸ Lo mismo Rocco, cuando Manuel le pregunta por su abstinencia sexual, este le responde: “No hay razones. Estoy aburrido y en esos momentos creo que hay que saber dar un paso al costado para leer y volver al ruedo más tarde. Y tengo muchas cosas que leer” (Link, 2013: par 2.1575). Esta afición por la lectura luego se reconfigura en vocación de escritura, en un sentido tradicional: “Che –le dice Manuel a Rocco– me gustaría que escribiéramos juntos este libro, que yo titulé provisoriamente *Léxico gay, Manual de Supervivencia*. Y es un léxico con todas las palabras que usamos nosotros, definidas” (Link, 2013: par 2.1767). O más adelante, dice Manuel: “Tengo una novela entera que sucede en el chat. Hay otra novela, de uno de mis autores predilectos, que tiene episodios de chats. Se llama *Amores iguales* y es de David Leavitt” (*ibídem*, par 2.3574). En esta cita Manuel deja en evidencia el carácter literario de estos enunciados en apariencia efímeros, es decir, del chat como ficción.



(López, 2005:167)

y jerga literaria por el otro, que hace lo propio sobre una base escolarizada y academicista: “Él se tendió cuan largo era (no demasiado, debo decirlo) –dice Manuel en *La ansiedad*– y cuan hermoso (dolorosamente hermoso) era, con la cabeza apoyada en mis piernas (no me atrevo a decir: mi regazo)” (Link, 2013: par 2.1475). Al nivel de esta conciencia de la lengua,²³⁹ y en consonancia con aquella zona de consumo sofisticado a la que alude la novela de Link, se recorta un saber específico sobre el medio que, a su vez, toma la forma de una jerga técnica: “¡Te pongo en *ignore* ya mismo!” (*ibídem*, par 2.1550; el subrayado es nuestro), “no tengo *log*” (*ibídem*, par 2.1816/7), “ya parezco Amalia haciéndote estas preguntas *random*” (*ibídem*, par 2.2949), “decime cuál es tu *screen name*” (*ibídem*, par 2.3168), “Te aclaro que estoy guardando este *buffer* porque me parece que estoy diciendo cosas muy lindas :)” (Link,

²³⁹ Más adelante, en un mail que narra la historia de una aventura amorosa, Manuel aclara: “Paso al discurso directo” (Link, 2013: par 2.2152), y el párrafo se corta en una línea de diálogo. Efectivamente existe una conciencia explícita sobre los usos lingüísticos: “Se ríe mucho de mis eses aspiradas –afirma refiriéndose al francés Michel– Lihto, bahta, dice todo el tiempo. Así que entre yo y él hablamos un cocoliche espantoso” (Link, 2013: par 2.2944).

2013: par 2.1954; el subrayado es nuestro). Por consiguiente, lo virtual como territorio sigue ligado a la construcción de diferentes identidades culturales.

Leyendo ambas novelas como un todo, efectivamente consideramos que el territorio sigue escindido, pero no sólo el geográfico (la antigua cartografía territorial a la que alude Christian Ferrer)²⁴⁰ sino también el espacio virtual que es un espacio público, dividido en fragmentos “aislados entre sí por diferencias geográficas y lingüísticas (...) por los bordes de entidades políticas más antiguas” (Laddaga, 2006:194).²⁴¹ Si, como sostiene Fernández Porta, puede marcarse “una resituación de la jerarquía alto/bajo en el marco de la cultura pop” (2007:23), entonces las formaciones discursivas de las novelas de Link y de López corresponderían a una alta y baja cultura pop respectivamente. A partir de esta segmentación y en el marco de la diferencia de registros dentro de la red, como vemos, cobra un relieve particular la cuestión de la lengua, la apertura hacia un análisis que contemple las inflexiones posibles dentro de un mismo entorno. Si en *Kerés cojer?* leíamos una lengua marginal plagada del gesto visual de lo contemporáneo –visualidad que permite reponer la tradición de las

²⁴⁰ En el prólogo a *La sociedad del espectáculo*, Ferrer afirma que “la antigua cartografía territorial se ha transformado en una geotmósfera audiovisual” (2008:21), lo que produciría un cambio en el modo de controlar el tráfico simbólico de población. “En un territorio ‘físico’ –afirma– se controlan cuerpos y conductas, pero en un territorio audiovisual se regulan opiniones y perspectivas visuales” (2008:21).

²⁴¹ En este mismo sentido, Hal Foster se pregunta: “¿Es el nuestro de los medios de comunicación un mundo de un ciberespacio que hace a los cuerpos inmateriales o en el que los cuerpos, no trascendidos en absoluto, están marcados, a menudo violentamente, según diferencias raciales, sexuales y sociales?” (2001:226). Alejandro Kaufman y Carla Mucillo, más acá en el tiempo, reflexionan sobre las condiciones materiales de la red: “Hay un mapa increíble –sostienen– que muestra por dónde va el sistema de cables de fibra óptica de internet, son cables submarinos, acá [en Argentina] entran por Las Toninas” (2012:41). O más adelante, sobre este mismo sustrato material: “grandes servidores, grandes estructuras que van creciendo consumen energía, producen calor, contaminan. Las baterías requieren esclavos en África en condiciones de explotación atroz” (2012:42). Teniendo en cuenta la escisión del territorio tanto geográfico como virtual, proponemos pensar –a partir de las novelas de López y Link– qué pasa entre esta relación de territorio y tecnologías en el tercer mundo, en el margen, en lo que Laddaga –cuando realiza una estratificación tecnológica del territorio– llama las “zonas salvajes” (2006:64), en las que los procesos de formación de identidad son altamente inestables y las posiciones se reformulan continuamente y de manera turbulenta. “Es sobre todo en esas zonas ‘salvajes’ –sostiene Laddaga– donde los efectos más intensos suelen tener lugar” (*ibidem*). En el mismo sentido, Lotman afirma que “en los sectores periféricos, organizados de manera menos rígida y poseedores de construcciones flexibles, ‘deslizantes’, los procesos dinámicos encuentran menos resistencia y, por consiguiente, se desarrollan más rápidamente” (1996:30).

vanguardias históricas en el primer proceso de modernización– en *La ansiedad* leemos un movimiento doble: una salida de la literatura hacia las nuevas discursividades del chat y paralelamente la incorporación del registro literario en ese nuevo entorno. En principio, al igual que en *Kerés cojer?* la literatura canibaliza la lógica de las redes sociales a partir de diversos procedimientos; la escritura inmediata y la incorporación de emoticones:

<Manu35> Tengo taaaaaaaanto para contarte. Se hace vicio esto de la charla.

<Rocco32> :))))))))))

(Link, 2013: par 2.1683)

O antes:

<Rocco32> Ohhhhhhhh. Peeeeeero.

<Manu35> Yo ya estaba loco pensando que tenía neumonía.

<Rocco32> ¿Y tus novios? ¿Te cuidan?

<Manu35> ¡Cayate! ¡Cayyyate! Ese tópico ni lo toques...

<Rocco32> ¡Ayyyy Manu!

<Manu35> Están todos locos, los hombres... Bah, el loco soy yo, que les creo algo, que les creo todo.

<Rocco32> ¡Cheeeeeeeeeeeeeee!

(Link, 2013: par 2.1495-501)

También a partir de una fusión idiomática que surge de las diferentes navegaciones por la red, donde un lenguaje se toca con otro y produce un ruido lingüístico:

Name: grkitalia From Michigan: Hi

...

Name: grkitalia From Michigan: Nice

...

Name: grkitalia From Michigan: mmmmm U single? Live alone? Married? Have kids?

...

Name: grkitalia From Michigan: At least u can hang naked living alone.

...

Name: grkitalia From Michigan: Me too. Pretty much a nudist here. I'm always naked at home. With kids around it's hard to be naked.

...

Name: grkitalia From Michigan: My dad was always naked at home but it was easier I guess because it was just the 2 of us.

...

Name: grkitalia From Michigan: Yes. All alone right now. Are u alone?

(Link, 2013, par 2.1612-24)²⁴²

Otra de las formas de “canibalizar” la lógica de las redes sociales se da a partir de conversaciones paralelas, abiertas en diferentes canales de chats. Estas se sostienen en el copiado y pegado, lo que permite recrear aquel *buzz* que refiere David Joselit como propio de la copia digital, que toma la forma de un zumbido a partir de una especie de saturación:²⁴³

<Antoine2> ¿A qué te dedicás?
 <ansioso40> Relaciones culturales internacionales, ¿vos?
 <Antoine2> Ingeniero industrial.
 <ansioso40> Me gusta mucho el diseño industrial.
 <Antoine2> Ajá.
 <Antoine2> Y contame cómo sos.
 <ansioso40> ¿Físicamente?
 <Antoine2> En general.
 <ansioso40> Soy un buen tipo, ahora un poco melancólico por esta historia. Alto, castaño claro, ojos claros, inteligente (no lo suficiente, se ve), solitario. 1.85/ 80 kgs.

(...)

<me-43> ¿A qué te dedicás? Me llamo Andrés, ¿y vos?
 <ansioso40> Relaciones culturales internacionales, ¿vos?
 <ansioso40> Yo me llamo Manuel.

²⁴² “Meu amor, mein Schatz, mi corazón, my sweet Lord, mon chéri. Pienso tanto en ti.” (Link, 2013: par 2.2138) le escribe Michel a Manuel en concordancia con esta lengua que fusiona elementos de idiomas distintos, porque los mensajes en el ciberespacio funcionan con dicha mixtura. Cruce que a partir de los viajes que realiza el protagonista excede el ámbito virtual: en la noche europea este se encuentra con un joven de Berlín y reaparece la razón babélica que incorpora diversas lenguas en un mismo entorno, a punto tal de convertirse en ruido; el ruido de los diferentes idiomas tocándose entre sí, pero también el de la música de masas, el de un dialecto y el de un sociolecto anacrónico: “me obligó a volver a la comunicación en alemán –dice Manuel– obstaculizada ahora por el ruido de la discoteca y el ruido del catalán y el ruido de mis charlas con María, que habla como una chica de barrio norte de los años setenta” (Link, 2013: par 2.2150). Así, la estratificación social deviene en estratificación lingüística dentro de la red y viceversa.

²⁴³ Joselit habla de un “buzz” (2013:16) para referirse a los efectos de la copia digital en el nuevo entorno, en contraposición al aura benjaminiana. Según el crítico norteamericano, en el ambiente digital se anularían las categorías de “espacio” y “tiempo”. Desarrollaremos este concepto con más detenimiento en el siguiente capítulo, cuando abordemos producciones pensadas y ejecutadas en soporte virtual.

<me-43> Arquitecto, hola Manuel.
 <ansioso40> Hola Andrés, siempre me gustó la arquitectura.
 <me-43> ¿Sí?, qué bien. :)
 <me-43> ¿Te jode si te pregunto cómo sos?
 <ansioso40> ¿Físicamente?
 <ansioso40> Soy un buen tipo, ahora un poco melancólico. Alto, castaño claro, inteligente, solitario. 1.82/78 kgs

(Link, 2013: par 2.4439-76)²⁴⁴

A la par de esta asimilación de los patrones digitales *La ansiedad* realiza un proceso inverso, ya que una lógica literaria (incluso estetizante que no admitiría el vértigo del chat) pasa justamente a la dinámica de las redes sociales no sin cierta ironía;²⁴⁵ líneas de chat que son versos, mails que constituyen una “literatura”, activando lo que uno de los personajes describe como una “poética para los mensajes electrónicos” (*ibidem*, par 2.3898). El tono lírico de los siguientes fragmentos sirve de ejemplo:

<Catorp> Pero el tiempo debe de pasar para ustedes relativamente rápido.
 <Joaquim> Rápido y despacio, como quieras. Quiero decir que no pasa de ningún modo. Aquí no hay tiempo, no hay vida.

(Link, 2013: par 2.1533-4)

<Castorp> La fiebre de mi cuerpo y las palpitaciones de mi corazón enjaulado y el estremecimiento de mis nervios, son lo contrario a un incidente. Se trata nada menos que de mi amor por ti, ese amor que se apoderó de mí en el instante en que mis ojos te vieron, o más bien, que reconocí cuando te reconocí a ti, y es él evidentemente el que me ha conducido a este lugar...
 <Clawdia> ¡Qué locura!

²⁴⁴ Otro de los modos en que la lengua se contorsiona a la luz de las nuevas posibilidades técnicas es en el uso de un traductor *online*: “Espero que viajaste sin problemas y que te vas a desfrutar el festival y la ciudad por los cinco días que te quedas” (Link, 2013: par 2.2123) le escribe Michel, el enamorado francés de Manuel.

²⁴⁵ Este gesto puede leerse en relación con cierta clave que aparecería como constitutiva del propio medio digital. Según Brad Troemel, “vivimos en un ambiente de ironía constante: Internet” (2012:53). “Utilizada como un mecanismo para afrontar la ansiedad provocada por el recambio cultural acelerado – sostiene a continuación– la ironía constante es la reivindicación de la desesperanza o la falta de creatividad anunciada en la voz de un elegante desapego” (2012:55).

<Castorp> ¡Oh! El amor no es nada si no es la locura, una cosa insensata, prohibida y una aventura en el mal.

(...)

<Clawdia> Pequeño burgués. Lindo burgués de la pequeña mancha húmeda. ¿Es verdad que me amas tanto?

<Castorp> Oh, el amor, ¿sabes...? El cuerpo, el amor, la muerte, esas tres cosas no son más que una...

(Link, 2013: par 2.2366-72)²⁴⁶

El artificio literario, a contrapelo de lo que ocurre en el verosímil de *Kerés cojer?*, se sobrepone a la inmediatez del chat. Los grandes temas (la enfermedad, el amor, la locura, el paso del tiempo, la ansiedad, la relación con el otro y con uno mismo) desarrollados en una forma elevada chocan con el medio donde supuestamente están siendo reproducidos, como si la estructura de la mediación no influyera en el mensaje.²⁴⁷ Dichos tópicos (que implican cierta profundidad filosófica) moldean una subjetividad que puede ser leída desde una temporalidad anterior en relación al medio que los contiene. Mientras que en el texto de López vemos una ausencia de valoración moral a raíz del abandono de la figura del narrador (pero también una suspensión del juicio en los propios personajes) en la novela de Link la muerte, la enfermedad, la ansiedad, el amor constituyen en el protagonista una sensibilidad afectada.

Siguiendo los conceptos de Fernández Porta, en *La ansiedad* –como en gran parte del corpus con que trabaja el crítico español– a la “afición a la cultura pop” le sigue una “reescritura de algunos elementos pop o *underground* de manera no pop” (2007:56; el subrayado es del original), de donde se desprende el tono irónico de su narrativa. Podríamos decir que un *ethos* que se reconstruye a partir de lo lingüístico y

²⁴⁶ Según afirma Link en el *dossier* preliminar de *La ansiedad* internet es “un laboratorio de escritura (...) y teniendo en cuenta ciertas prácticas radicales como los *chats*, un laboratorio ficcional” (Link, 2013: par 2.1376; el subrayado es del original).

²⁴⁷ Parafraseamos a Flusser: “la estructura de la mediación –afirma el teórico checo-brasilero con un eco McLuhiano– influye en el mensaje” (2015:29).

tecnológico sigue apoyándose en lo literario, en tanto los personajes no sólo trabajan con una lengua que no es estrictamente la característica del chat, sino que mantienen una lógica con lo escrito que es propia de la literatura. Como pasaba en *Era el cielo*, en *La ansiedad* la condición de postautonomía que refiere Ludmer al tiempo que se tematiza parecería relativizarse al interior del propio sistema del texto. Es decir: si puede leerse cierto gesto de ruptura en la composición de una historia con sobrantes discursivos, cierta autorreflexividad que señala la propia composición como literaria marca la resistencia a la pérdida de un valor específico de lo literario. Esta clave autorreflexiva es compartida por las novelas de López y de Link, pero es en esta última donde el guiño refiere explícitamente a la literatura. En *Kerés cojer?* “el agente A. López” (2005:99) luego se reconfigura como un director de cine que le manda un guión a Vanessa desde la casilla alejandrolopez@hotmail.com (López, 2005:227); Daniel Link en *La ansiedad* también pasa de autor a personaje y es quien le consigue remedios a Michel.²⁴⁸ Pero las puestas en abismo sobre todo refieren a la estructura narrativa: en *Kerés cojer?* las golondrinas que migran desde Goya (Corrientes) a Capistrano (California) replican la historia de Vanessa, y en *La ansiedad* los fragmentos teóricos cumplen la misma faceta abismal. Dichos fragmentos pueden leerse como momentos disruptivos que corresponden con lo que Mendoza enunciaba en los capítulos anteriores como “los protocolos del *past*” (Mendoza, 2011:16), fragmentos teóricos de diferentes autores pegados en casillas de mails que sirven para reflexionar sobre los temas desde un punto de vista del contenido hasta uno estrictamente formal y que componen un horizonte de interpretación desde donde la palabra escrita, incluso la de los mails y el chat, se conecta con la alta cultura. De esta manera, *La ansiedad* establece un contacto

²⁴⁸ En un correo electrónico, Manuel le escribe a Michel: “Daniel Link parece que te consiguió algo de los remedios que necesitás” (Link, 2013: par 2.3480).

entre la tradición literaria y una serie de materiales nuevos, y consigue lo que en términos de Mendoza podríamos definir como una “torsión interdiscursiva” (2011:31).²⁴⁹ Veamos, por ejemplo, uno de los recortes que hace alusión al soporte en el que se dan los mensajes:

De: Sérgio Dayrell Porto (org.). *Sexo, afeto e era tecnológica*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1999
 Para: <manuspitz@hotmail.com>

(...) Internet surgió como un espacio innovador, libre de las interdicciones del mundo concreto. Las posibilidades parecían infinitas. Con todo, los usuarios están impregnados de discursos viejos, de patrones antiguos. A pesar del potencial del nuevo medio, la utilización que de él se hace sigue orientada por una vieja cultura todavía intacta. Además de ser repetitivas, gran parte de las conversaciones vía *chat* parecen muy efímeras.

(...)

La repetición de estereotipos y el vocabulario limitado de los *chats* puede ser explicado por esa red semántica que parece haber sido previamente producida. Los usuarios de *chats* van a buscar en esa red los significados compartidos, para que puedan ser comprendidos y, principalmente, aceptados en la comunidad de la que pretenden formar parte. Es necesario “hablar la misma lengua” para poder, por lo menos, iniciar una relación.

(Link, 2013: par 2.3374-83)²⁵⁰

Como decíamos, el fragmento de Dayrell Porto aborda la materia constitutiva del texto, es decir la morfología del chat, e ilumina sobre ciertas cuestiones que pueden recortarse como hipótesis de la novela de Link: la relación de estas nuevas discursividades con

²⁴⁹ Como la de Sigmar Polke, siguiendo los parámetros de Fernández Porta, la posición de Link es erudita –en tanto “no concibe la cultura de masas como una retórica de la regresión y el infantilismo, sino como un archivo problemático” (2007:60)– e implosiva –“en la medida en que reproduce y pone en práctica la implosión de los signos oficiada por los medios de comunicación” (*ibidem*, 60-61)–.

²⁵⁰ Otro de los fragmentos que siguen la línea de analizar el medio en el que se intercambian los mensajes de *La ansiedad* es de Marshall McLuhan, el que describe una “prolongación de nosotros mismos” para referir al uso cotidiano de las tecnologías de la comunicación: “(...) Contemplar, utilizar o percibir cualquier prolongación de nosotros mismos en forma técnica implica adoptarla forzosamente. Escuchar la radio o leer la página impresa equivale a que aceptemos dentro de nuestro sistema personal estas prolongaciones de nosotros mismos y que suframos el «cierre» o desplazamiento de la percepción que les sigue automáticamente. Esta continua adopción de nuestra propia tecnología en el uso cotidiano es lo que nos sitúa en el papel de Narciso, de discernimiento subliminal y de embotamiento, en relación con estas imágenes de nosotros mismos” (Link, 2013: par 2.2011).

“una vieja cultura”, “discursos viejos” y “patrones antiguos”, al tiempo que tematiza la delimitación de “significados compartidos” como dato sintomático de una nueva lengua.

Luego, a partir de fragmentos de Thomas Mann y Michel Foucault, Link pone en abismo otros de los temas centrales en el argumento; el amor, la enfermedad (que en *La ansiedad* se insinúa con mensajes pegados que muestran análisis de HIV), los distintos tipos de sexualidad (entre los que se encuentra la del “invertido”) y su relación con el poder:

De: Thomas Mann. *La montaña mágica*. Barcelona, Plaza y Janés, 1993
(trad. Mario Verdaguer)

Para: <manuspitz@hotmail.com>

- ¿Bajo qué forma y qué máscara aparece el amor no admitido y reprimido? –preguntó el doctor Krokovski (...)
- Bajo la forma de la enfermedad.

(Link, 2013: par 2.1482-4)

(...)

De: Michel Foucault. *La voluntad de poder*. México, Siglo XXI, 1985
(trad. Ulises Guiñazú)

Para: <manuspitz@hotmail.com>

(...) Las sexualidades múltiples –las que aparecen con la edad (sexualidades del bebé o del niño), las que se fijan en gustos o prácticas (sexualidad del invertido, del gerontófilo, del fetichista..., las que invaden de modo difuso ciertas relaciones (sexualidad de la relación médico-enfermo, pedagogo-alumno, psiquiatra-loco), las que habitan los espacios (sexualidad del hogar, de la escuela, de la cárcel)– forman el correlato de procedimientos precisos de poder.

(Link, 2013: par 2.1586)

En *La ansiedad* los fragmentos teóricos, decíamos, no funcionan como citas de autoridad sino como reflejo de los hilos narrativos. En este sentido, a diferencia de lo que ocurre en *Kerés cojer?*, lo que se erige como espejo del propio relato es la gran tradición literaria moderna. Dichas citas aparecen como un injerto, como pura

exhibición, en el sentido de que no son disueltas dentro de las conversaciones sino que son pegadas y ensambladas al nivel de la trama. Por ejemplo, cuando Manuel y Michel continúan una relación a distancia, Link introduce una cita de Roland Barthes sobre la “ausencia amorosa” (2013: par 2.2645):

De: Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*. México, Siglo XXI, 1982 (trad. Eduardo Molina)

Para: <manuspitz@hotmail.com>

(...) Dirijo sin cesar al ausente el discurso de su ausencia; situación en suma inaudita; el otro está ausente como referente, presente como alocutor. De esta distorsión singular nace una suerte de presente insostenible; estoy atrapado entre dos tiempos, el tiempo de la referencia y el tiempo de la alocución: has partido (de ello me quejo), estás ahí (puesto que me dirijo a ti). Sé entonces lo que es el presente, ese tiempo difícil: un mero fragmento de angustia.

(Link, 2013: par 2.2647)

Y cuando esta relación se termina, la ruptura amorosa se deduce mediante otra cita de Barthes:

De: Roland Barthes. *Incidentes*. Barcelona, Anagrama, 1987 (trad. Jordi Llovet)

Para: manuspitz@hotmail.com

17 de septiembre de 1979

Ayer, domingo, Oliver G. vino a comer; dediqué a la espera y al recibimiento el especial cuidado que revela, por lo general, que estoy enamorado. Pero, ya mientras comíamos, su timidez o su distanciamiento me intimidaron; ninguna euforia en la relación, ni de lejos. Le pedí que viniera a mi lado, a la cama, mientras dormía la siesta; acudió muy amablemente, se sentó en la orilla, leyó en un libro ilustrado; su cuerpo estaba demasiado lejos, cuando alargué mi brazo hacia él, no se movió, encerrado en sí mismo: ninguna complacencia; y acabó por marcharse a la otra habitación. Me invadió como una desesperación, tenía ganas de llorar.

(*ibidem*, par 2.3760)²⁵¹

²⁵¹ Otro momento en que los fragmentos teóricos se incorporan al nivel de la trama se da cuando Manuel agradece la llegada de Michel a Buenos Aires en la voz de Kafka a Milena (cf. Link, 2013: par 2.2468).

Otro de los temas recurrentes en las citas teóricas tiene que ver con el carácter “epistolar” de la novela. Con Kafka esta posibilidad de comunicarse a distancia se relaciona con la catástrofe relacional entre las personas, donde resuena el vínculo amoroso entre Manuel y Michel, el que es disuelto repentinamente:

De: Franz Kafka. Cartas a Milena. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1974 (Traducción Ernesto Schóo)

Para: <manuspitz@hotmail.com>

(...) La fácil posibilidad de escribir cartas debe de haber traído al mundo –vista nada más que teóricamente– una terrible desintegración de las almas. En verdad es una relación con fantasmas (...) ¡Cómo diablos pudo alguien tener la idea de que la gente se comunique entre sí mediante cartas! (...) La humanidad siente esto y lo combate para eliminar lo más posible el elemento fantasmal entre la gente, y para crear una comunicación natural, la paz de las almas, inventó el ferrocarril, el automóvil, el aeroplano. Pero ya no sirve para nada. Obviamente éstos son inventos hechos en el momento de la catástrofe. Lo opuesto es mucho más calmo y fuerte: después del servicio postal, ha inventado el telégrafo, el teléfono, la radio. Los fantasmas no se morirán, pero nosotros pereceremos.

(Link, 2013: par 2.1922)

La ansiedad es una novela hecha en base a fragmentos de chats y mails, pero también con cartas en sentido tradicional. Link, a diferencia de López que explota en toda su dimensión el carácter visual de algunos fragmentos, aclara “(*Manuscrito*)” (Link, 2013: par 2.2209; las cursivas son del original) e intercala un texto enviado por correo postal. Esta conjunción de nuevas tecnologías con una anterior permite pensar una línea de continuidad en relación a los medios. De esta manera, “lo *past*” tiene que ver con un movimiento doble que se basa tanto en “la replicación y pastichización del pasado” (Mendoza, 2011:32) como en “la reproducción de discursos emergentes” (*ibídem*), haciendo del texto literario, en términos de Mendoza, “un territorio prolífico, pergeñado de múltiples discursividades susceptibles de ser incorporadas” (*ibídem*). La novela, al

tiempo que admite reponer la idea de un corrimiento de los límites de lo literario, cuestiona aquella idea del fin de la autonomía literaria en el sentido en que la plantea Ludmer. Es decir, una cosa es correr los límites de la literatura (y entonces los chats, de la misma forma que las cartas, pueden considerarse un material para la composición literaria) y otra es decretar su fin. Esta idea en la que los sobrantes discursivos del nuevo ambiente digital adquieren un status literario se ve reforzada en ciertos pasajes:

<ansioso40> Ah, una filosofía de chat, vos decís... Yo estaba siendo un poco más general, o yendo un poco más atrás, a la pregunta “por qué estamos acá” (en el chat).

<HERNAN33> Bueno, el chat es nuestro único punto de contacto... Hasta ahora sólo somos letras.

<ansioso40> Sí, más que letras, estilos :)

¿Te gusta mi estilo? :)

(Link, 2013: par 2.1981-3)

O más adelante, en relación a una serie de mails:

De: Omar Gutiérrez <gutierrez@correio.iaccess.com.br>

Para: Manuel Spitz <manuspitz@hotmail.com>

Asunto: Que chico que´s el mundo.

Fecha: Lunes, 12 de Junio de 2000 07:18 p.m.

Me encantó el texto, adoro tu estilo bichona, inteligente.

(Link, 2013: par 2.2170)

(...)

De: Manuel Spitz <manuspitz@hotmail.com>

Para: Omar Gutiérrez <gutierrez@correio.iaccess.com.br>

Asunto: Martes por la tarde

Fecha: Martes, 13 de Junio de 2000 08:31 a.m.

Estupendo leer a todos tus mensajes de hoy. Yo pensaba en ti todo el día antes de poder ir en un cibercafé para controlar mi e-mail. Y tengo toda *esta literatura tuya*. Soy muy feliz.

(Link, 2013: par 2.2195, el subrayado es nuestro)²⁵²

O Luego: “...el único destino de todo lo que escribo –dice Manuel– es la literatura... Es pura ficción, el chat, pura literatura (para mí)” (Link, 2013: par 2.3792).²⁵³ Esta idea del protagonista según la cual las conversaciones en el entorno digital (supuestamente verídicas) se recortan como “pura ficción” o “pura literatura” es remarcada a partir de otro injerto que alude al “proceso de ficcionalización” en el intercambio epistolar:

De: Claudio Guillén. *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*. Barcelona, Tusquets, 1998
Para: <manuspitz@hotmail.com>

Se vuelve en consecuencia más difícil distinguir las señas de identidad de las cartas como literatura. Al profundizar en el proceso de ficcionalización que caracteriza la escritura epistolar en general, descubrimos sin duda un venero de literariedad, y por tanto de posible poeticidad, pero al mismo tiempo borramos toda distinción absoluta entre la llamada carta real y la imaginada. Se suprimen las barreras y se vuelven borrosas las diferencias. Todo el campo de la epistolariedad se nos aparece entonces como compuesto de categorías fijas, sino de movimientos, virtualidades y tendencias.

(*ibídem*, par 2.2111)

En síntesis, la lectura de la construcción del habla en las dos novelas permite trazar una cartografía social, donde los registros lingüísticos adquieren un valor sociolectal. La batalla entre margen y centro que analizamos en la novela de López también tiene lugar, aunque invertida, en la de Link. El plurilingüismo de las redes sociales en el caso de *La ansiedad* se ve tensionado por el monolingüismo de una escritura académica. También aquí podemos interpretar un conflicto en torno a la lengua que se inscribe en una nueva espacialidad que –según Laddaga– no deja de estar segmentada por categorías tradicionales. En estos recorridos invertidos el choque puede

²⁵² En este caso los desfasajes sintácticos se deben a que el emisor del mensaje lo está haciendo en una lengua aprendida. Es un francés escribiendo en español.

²⁵³ Si arriba veíamos cómo determinadas conversaciones se sostenían en el *copy and past*, la historia de desamor entre Manuel y Michel es contada una y otra vez en diferentes canales, con lo que termina adquiriendo –en consonancia con los postulados del protagonista– cierto estatuto de ficción.

plantearse entre dos morales respectivas que juegan con un mismo entorno: la construcción política de una espacialidad puede ser pensada desde una concepción binaria de oposiciones duales (periferia-centro) visible en la materialidad lingüística de las conversaciones digitales de *Kerés cojer?* y *La ansiedad*, pero que al mismo tiempo, siguiendo la línea de Gilles Deleuze y Félix Guattari, es la que caracteriza la segmentación del cuerpo social.²⁵⁴

3. *Mi deseo es tu deseo: construcción automatizada y lengua documental*

*“¿Cómo se programará el nuevo ambiente,
ahora que nosotros estamos tan inmersos
en la vida de cada uno de los otros?”*

(Marshall McLuhan)

Mi deseo es tu deseo, si bien fue desarrollada para internet, surge como secuela de la serie “Retratos” incluida en la muestra “En tránsito / Señales presentes”, exhibida en galerías de arte durante los años 1996 y 1997 (en la Fundación Banco Patricios de Buenos Aires y en el Museo del Chopo de la ciudad de Méjico, respectivamente). Como decíamos al inicio, se trata de una página desde donde se puede acceder a dos perfiles públicos generados por computadora. En cada perfil el lector tiene acceso a los mensajes privados, en sintonía con el impulso en boga de documentar obsesivamente las minucias de la vida real.²⁵⁵ Dichos mensajes transitan los recorridos de aquella

²⁵⁴ Para Deleuze y Guattari, “lo propio de las sociedades modernas, o más bien de Estado es la utilización de máquinas duales que funcionan como tales, que proceden simultáneamente por relaciones biunívocas, y sucesivamente por opciones binarizadas” (1994:214).

²⁵⁵ Cf. Goldsmith, 2011:189.

“ansiedad amorosa potenciada hasta la exasperación por las nuevas tecnologías” que refiere Link en el dossier de *La ansiedad* (2013: par 2.1385).

En la misma línea que las novelas de López y Link, la obra-proyecto de Romano admite las dos acepciones de “acontecimiento”, en tanto el medio se presenta como matriz de producción (donde reluce la “potencia de producción de lo nuevo” de Lazzarato) y en cuanto el producto final se compone de sobrantes discursivos (donde resuena el “todo es acontecimiento” de Deleuze). Por un lado, *Mi deseo...* es posible gracias a los adelantos en materia de comunicación digital. En virtud de su poder generador se corresponde con cierta faceta del arte contemporáneo, en tanto como diría Bourriaud “ya no es una huella (retroactiva), sino un programa (activo)” (2013:85). Pero por otro lado, además del procedimiento tecnológico y performático para la composición literaria, recopila mensajes producidos en el contexto de aquellas situaciones banales que se inscriben dentro de la mutación de la subjetividad que refiere Lazzarato como propia del avance técnico. El conjunto conforma un corpus con la coherencia temática propia de la página de encuentros amorosos. Los rostros ficticios, ambos acompañados por un poema,²⁵⁶ generan respuestas que en algunos casos, como veremos más adelante, tienen el estatus de lo que un sentido común extendido designaría como literario.

Como en *La ansiedad* y *Kerés cojer?*, *Mi deseo...* canibaliza la lógica paratextual de las redes sociales

Asunto: Puedes ver tu cara en mis Ojos Verdes!

Fecha: Lun, 16 Dic 1996 08:51:24 +0200

De: Omer Hurrem Cibelik <ohcibelik@escortnet.com>

²⁵⁶ “Mi deseo es tu deseo / quiero que me quieras / quiero verme en tus ojos / mi sueño es que me sueñes” - “My desire is your desire / I want you to want me / I want to see myself in your eyes / my dream is that you dream me” (Romano, 1996: s/n).

Resp-A: ohcibelik@escortnet.com

Para: xx@webtv.com.ar

(*ibídem*)

y explicita una jerga tecnológica: “Hola, serán alguna vez respondidos estos *e-mails*? Pregunto esto mientras remuevo tu *site* de mi listado de *bookmarks*” (*ibídem*). Sobre todo, como ocurre en las novelas, pone en escena un estado de la lengua mediada por las inflexiones propias de las redes digitales. Además, la conversación también gira en torno a la oferta sexual/amorosa:

Funcionó para mí. Tu imagen me atrapa, quizás tenga que ver con la simetría de tu cara en conjunción con tus palabras. (...) A pesar de que sospecho que tú debes ser Dominante, mi sueño es que estés de rodillas ante mí.

(...)

exactamente de qué se trata ???...no hace falta que respondas si tengo algo que pagar...

(...)

Te quiero. Quiero sentir la suavidad de tu piel y mirarme dentro de tus bellos ojos.

(...)

Mi deseo es chupar y ser chupado...nervioso y nuevo en esto.

(*ibídem*)

Mediante la recopilación de enunciados de diferentes perfiles se va conformando una especie de composición hiperrealista, en la que puede reconocerse una disputa lingüística sobre el objeto de deseo. El registro oscila entre la cursilería (“Tu imagen me atrapa”, “Quiero sentir la suavidad de tu piel y mirarme dentro de tus bellos ojos”), la sinceridad brutal (“algo que pagar?”), la obscenidad (“Mi deseo es chupar y ser chupado”) y, como veíamos, la jerga técnica (“remuevo tu *site* de mi listado de

bookmarks”). El margen reducido de oscilación remite a aquella “red semántica que parece haber sido previamente producida [a partir de la cual se activan] significados compartidos [para] iniciar una relación” que refiere la cita teórica de Dayrell Porto en la novela de Link. En ese sentido, la variación de los registros permite pensar al espacio virtual como un campo de fuerzas.

Si volvemos a la tesis acerca de la obra como programa activo de Bourriaud, debemos señalar que no obstante la centralidad que tiene el procedimiento en *Mi deseo...*,²⁵⁷ nuestra lectura se concentra menos en su carácter maquínico que en la lengua. Más específicamente nos detenemos en cierta materialidad lingüística (aunque también visual y fotográfica) que en este caso surge de una construcción automática que tiene lugar en ese territorio con distintas densidades que es internet. Como en López y Link, en Romano “el territorio de la lengua” –parafraseando a Ludmer– se destaca como “uno de los centros de la fábrica de realidad” (2010:188);²⁵⁸ en los tres casos se trata de una que remite al orden de lo cotidiano y trivial. “Un problema, dónde estás? Sos gay? – dice uno de los amantes del rostro masculino en la formación de Romano– Si es así, tirame unas líneas” (Romano, 1996-1997: s/n). “Por favor mandame una foto tuya, te envío acá la mía –dice otro al rostro femenino– Dónde vivís? Por favor contame más de vos y yo te contestaré de igual manera” (*ibídem*). Estos mensajes, que fueron documentados, destacan aquella tesis sobre el “proceso de ficcionalización” inherente a todo intercambio dialógico a distancia, que Link propone a través del injerto de Claudio Guillén. Si ponemos en perspectiva los mensajes ficticios de las obras de López y Link

²⁵⁷ La obra-proyecto de Romano, al poner en primer plano el procedimiento, se circunscribe en lo que Fusillo etiqueta como “estética contemporánea”, la cual “privilegia más que nunca la producción respecto al producto, el proceso respecto al sistema” (2012:222).

²⁵⁸ Este territorio de palabras contiene a la literatura pero al mismo tiempo la hace salir de sus bordes, en tanto, según Ludmer, está hecho “de todo lo que circula en nuestro idioma: radios, periódicos, revistas, teléfonos y celulares, Internet, call centers, locutorios, blogs, chats, libros, traducciones, manuales, gramáticas, diccionarios, enciclopedias (...) un típico territorio del presente” (2010:188).

junto a los de *Mi deseo...* el “índice de realidad y de ficción” se desdibuja.²⁵⁹ Hoy – como afirmaba Adorno un siglo atrás– el lenguaje “ha superado satánicamente la distinción entre estilo auténtico y estilo artificial” (1998:174). En el entorno digital se impone un lenguaje que no es estrictamente ni real ni ficticio, que circula por los canales virtuales y que da testimonio “de esta vida silenciosa –‘still life’, naturaleza muerta– que son hoy las relaciones con el otro” (Bourriaud, 2013:17). En este montaje de voces Romano sigue la idea de Goldsmith de que “la vida no embellecida puede resultar más profunda y conmovedora que lo que cualquier ficción puede evocar” (2011:189).

La lengua en *Mi deseo...* está conformada por diferentes elementos que surgen de un mismo contexto de enunciación mediado por lo tecnológico. La presentación de los amantes configura una modalidad genérica en la que ciertos elementos se repiten:

Soy un normal y atractivo hombre blanco (...) físicamente adecuado. Soy discreto, limpio, y libre de enfermedades! (...) Qué es lo que me gusta de una mujer: que sea mujer, soltera, divorciada o ?, oriental, latina, blanca, normal, o bi, 18 a 40 y pico, afeitada, limpia, libre de enfermedades y DISCRETA!

(...)

Soy real y muy serio.
 Algunas estadísticas personales:
 Tengo 32 años
 1,60m
 82 kg MUY atlético
 Cabello rubio (por los hombros)
 Ojos Azules
 Un look muy WASP - excepto por el largo del pelo
 Supongo que soy considerablemente atractivo, pero no a la manera de Brad Pitt

²⁵⁹ Según Ludmer cuando describe las “literaturas postautónomas” se trata de textos que atraviesan una frontera y entran “en un medio [en una materia] real-virtual, sin afueras (...) que se produce y circula y nos penetra y es social y privado y público” (Ludmer, 2010:5), donde “no hay ‘índice de realidad’ o ‘de ficción’” (*ibídem*; el subrayado es nuestro).

(...)

Soy un hombre Negro de Europa. Mi lema es "La vida es corta, disfrútala mientras puedas." Soy financieramente seguro, profesional, trabajo duro y juego muy duro.

Soy muy bien dotado, 23cm y 15 cm de circunferencia, sano, limpio, y duro mucho.

(*ibídem*)

El patrón extendido en los mensajes que reciben los perfiles falsos tiene que ver con la descripción física de los contactos y los criterios de búsqueda de cada uno. De esta manera, como correlato de la naturaleza dialógica de las redes sociales, la obra-proyecto presenta lo que Goldsmith llama “un microclima textual” (2011:31).²⁶⁰ Este esquema básico de presentación se complementa con otros elementos; por ejemplo, poemas activados por el poema que inicialmente introduce Romano en los perfiles, los que –en concordancia con algunos tramos de la novela de Link– circulan por los territorios de lo *kitsch*:

Tu larga toga de blanco
Radiante y transparente
Me habla en sueños

(...)

Vení viví conmigo y sé mi amor
y de alguna manera probaremos nuevos placeres
de doradas arenas y cristalinos lagos
con líneas plateadas y anzuelos de plata

(...)

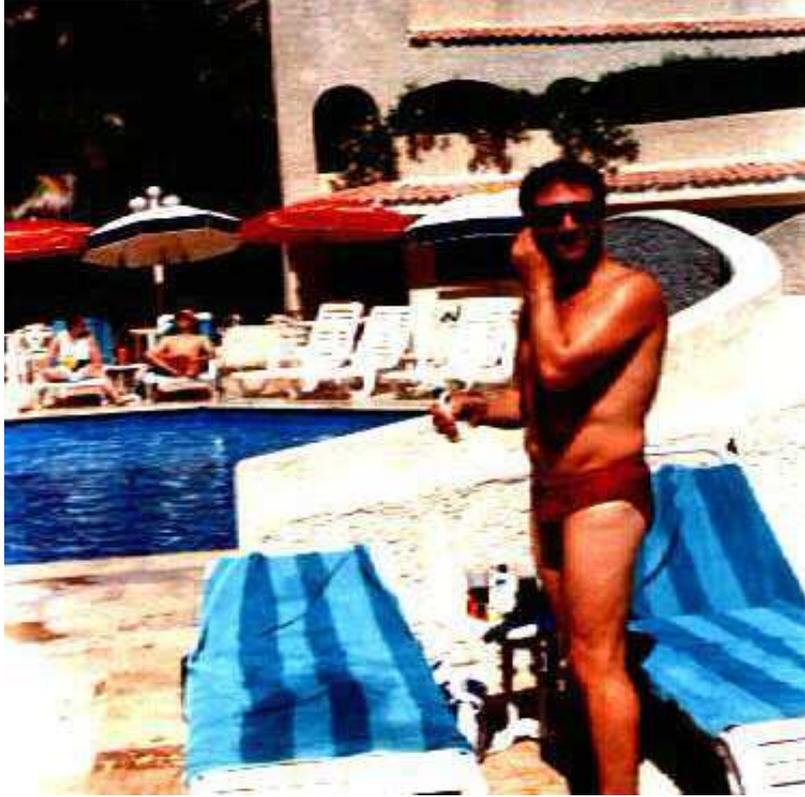
complacer es sólo lo que deseo,
probar tu dulzura en mis labios,
conocer mis besos, lentos, apasionados, profundos...
oír tu gemir, y perderme en tu perfume

²⁶⁰ Goldsmith piensa estos “microclimas textuales” justamente cuando analiza los modos discursivos de la red, conformados por grupos sociales que interactúan en salas de chat, a través de *tweets* o de mensajes privados (cf. 2011:31).

(Romano, 1996: s/n)

Estos mensajes adquieren un tono pretenciosamente literario (la “larga toga de blanco” que “habla en sueños”, las “doradas arenas” y “cristalinos lagos”), y al hacerlo ejercen presión sobre los bordes de la comunicación ordinaria en la que se inscriben. Como advierte Goldsmith, en las redes sociales “construimos y proyectamos ciertas nociones sobre quiénes somos a partir de la acumulación de gestos efímeros e insignificantes” (*ibídem*). Esta cita sirve para pensar los modos de presentación de los amantes, las formas en que cada uno decide describirse y detallar sus pretensiones sexuales y amorosas, así como los elementos ensamblados (los poemas kitsch que acabamos de leer) y los adjuntos (fotos e imágenes que se vuelven representativas en el contexto de la página de citas):





La imagen de la rosa se vincula con la modulación *kitsch* de ciertos pasajes. Las fotos, en cambio, brindan información sobre la representación que cada uno quiere dar al otro: en principio la de gente que disfruta de la vida, ya sea en una aerosilla sacando la lengua, o en zunga cerca de una pileta de hotel. Las descripciones, las imágenes, los poemas, las fotos, todos son gestos en función de construir una proyección propia que se circunscribe a un marco discursivo específico. En algunos casos, el gesto excede la simplicidad de los que acabamos de leer y se destaca con una complejidad ausente en los demás pasajes dentro de la obra-proyecto:

Es una fría y ventosa noche en medio del desierto de Nevada. Hay un brillo malvado de la luna. Me encanta tu foto en esta noche solitaria. Si vieras en dónde estoy te preguntaría cómo consigo una línea telefónica.

Lo mejor que puedo hacer es parecer andrógino. Tu foto es la perfección de eso.

Espero que no te moleste lo que estoy diciendo. En el tiempo en que viví en España probé estrógenos. No hay problema de comprarlos en las farmacias.

Hizo maravillas con mi trasero, o como dirían los vaqueros de por aquí,

mi culo gordo.

Esta mañana tuve que acostarme boca abajo en mi cama para ponerme los jeans.

En el tamaño de los pechos no sucede demasiado. Ahora estoy tratando con Evanesce, y dándome muchos masajes y algo crecen.

A juzgar por tu mensaje preferirías a alguien que te escriba poesías en lugar de detalles de anatomía.

Ahora mismo desearía tener a alguien que al menos me seduzca por e-mail.

Mido 1,85m, 85 kg, piernas afeitadas, delineados ojos marrones, pelo castaño.

Abrazos, Rosemary

(*ibídem*)

El pasaje comienza con un tono literario que evidencia una relación compleja con el lenguaje que se da a partir de una adjetivación calculada: “hay un brillo malvado de la luna”; y en una descripción que busca la generación de intriga: “Si vieras en dónde estoy te preguntaría cómo consigo una línea telefónica”. Luego, a contrapelo de los fragmentos *kitsch* que veíamos anteriormente, la condición literaria se destaca incluso en una escena mundana como la de la puesta de un jean boca abajo sobre la cama, así como en la reflexión metalingüística: “como dirían los vaqueros de por aquí”. La estatura emocional del momento de escritura se logra con un enunciado que hace referencia al medio: “Ahora mismo desearía tener a alguien que al menos me seduzca por e-mail”. Finalmente, el que escribe se desliza hacia marcas más específicas del género discursivo de la oferta sexual, como la descripción física que sirve de carta de presentación: “Mido 1,85m, 85 kg, piernas afeitadas, delineados ojos marrones, pelo castaño”.

Otro de los elementos que aparece como propio de esta lengua tecnológica, al igual que en las novelas de López y Link, son los mensajes “spam”, aquellos fragmentos “basura” que son enviados no por una persona real sino por un *bot* comercial:

NOSOTROS nos divertimos con nuestro trabajo. Y tú?
 Amas tu trabajo?
 Tienes una salud perfecta?
 Tienes todo el dinero que necesitas?
 Eres feliz con tu estilo de vida?
 Si la respuesta a estas preguntas no es sí.
 Entonces dale una mirada a lo que podría ESTAR esperándote a ti.
 Qué es único para esta gente?
 Madre soltera gana \$22,000 en un mes.
 Abuela de 79 años gana \$10,000 por mes.
 Obrero de la construcción gana \$70,000 por mes.
 Si esto te suena bien envía por un folleto y tu e-mail a
 HOME BUSINESS 870 MARKET STREET #450 SAN
 FRANCISCO,CALIF
 94102.

(...)

La {B} significa "bulk class mail", nosotros ponemos eso allí para que ud. pueda saber que es un bulk mail sin necesidad de abrirlo. También para que Ud. pueda filtrarlo si lo desea. Por favor escriba REMOVE en Asunto y pulse Responder si no desea recibir correos nuestros en lo sucesivo.

(*ibídem*)

Al apropiarse del ambiente técnico mediante la inclusión de estos fragmentos *Mi deseo...* incorpora el ruido como elemento esencial de la comunicación digital. En este punto la obra-proyecto de Romano anticipa ciertas experimentaciones estéticas que analizaremos en las formaciones que componen la materia de análisis del próximo capítulo.

Quizás esta sea la obra del corpus donde el concepto de “literatura postautónoma” de Ludmer encaje mejor: los textos generados por los involuntarios participantes de *Mi deseo...* están fuera de la literatura en sentido estricto. Martín

Gambarotta afirma que “el gran poema virtual se está escribiendo en las redes sociales, colectivamente, sin firma” (2014:32). La obra-proyecto expone que “aquellos fragmentos de lenguaje, de datos en circulación –como afirma Goldsmith cuando analiza la lógica de las redes sociales– no son tan efímeros como pensamos” (2011:182): lo que queda archivado en una casilla de mensajes es un material que tiene un potencial latente, en tanto puede ser reutilizado por otro. En este reciclaje de ciertos remanentes sociales que circulan por los canales virtuales y que van conformando “una gran narrativa de vida” (Goldsmith, 2011:176)²⁶¹ *Mi deseo...* se conecta –al igual que las novelas de López y Link– con el trabajo de las vanguardias, ya que estas hicieron lo propio incorporando desechos y formas subculturales del capitalismo industrial a su sistema productivo.²⁶²

3.1. Consumo y producción / Privado y público

En este uso artístico de mensajes circulantes Romano pone de relieve la disolución de los límites entre consumo y producción, una instancia avanzada de la pérdida del carácter fundamental en la diferenciación entre autor y público, que Benjamin analiza cuando aborda la incipiente prensa escrita de su tiempo.²⁶³ La lógica de la obra –que sigue los patrones de las tecnologías sociales– encaja en lo que Bourriaud llama “estética relacional” (2013:12). Según el crítico francés, dicha categoría refiere a “un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio

²⁶¹ Según Goldsmith las redes sociales se van acumulando “en una gran narrativa de vida” (2011:176).

²⁶² “Las vanguardias –afirma Hal Foster– contribuyeron a reciclar los desechos sociales del capitalismo industrial reintroduciéndolos en su sistema productivo” (cit. en Perloff, 1991:9).

²⁶³ Cf. Benjamin (1989).

simbólico autónomo y privado” (2013:12). Como un eco vanguardista, Romano recrea “un modelo para reproducir (...) los arcanos de lo social y de la interacción” (Bourriaud, 2013:85).²⁶⁴ En esta condición que señala Bourriaud, *Mi deseo es tu deseo* cambia la visión subjetiva por la perspectiva múltiple de las redes sociales y entra en aquel “circuito automatizado” del que habla McLuhan (1996:354),²⁶⁵ poniendo de relieve la característica del consumidor actual de pasar de solo consumir en un sentido negativo –esto es, absorber, devorar, gastar, agotar–²⁶⁶ a asumir el rol de productor. Y Romano lo hace –en la línea de las vanguardias históricas– indagando un procedimiento que permite producir arte automáticamente, en términos de Aira, “dándole la espalda al talento, la inspiración, las intenciones, los recuerdos. Es la salida al fin de la individualidad. Lo que hace posible que el arte sea hecho por todos y no por uno” (200:166).²⁶⁷ Sin embargo, la superación de la dualidad entre consumidor y productor, que durante el período de vanguardias se relacionó con el intento de ligar el arte a la praxis vital, en la obra-proyecto de Romano funciona de manera inversa: la praxis vital y cotidiana (los mensajes de una red social) a partir de la intervención del artista es la que se liga al arte. El carácter político del procedimiento se manifiesta en su carácter de “contraliterario” (Aira, 2009-2010: s/n), en tanto se opone a la “semilla de minoritarismo, de elitismo”, de “gusto adquirido” (*ibídem*), que contiene la literatura y que persiste en textos como el de Link.

²⁶⁴ Bourriaud está pensando en el arte vanguardista de los años sesenta, en el que la obra se presenta “como un programa para efectuar (...) una incitación para crear uno mismo (...) o para actuar” (2013:85) y en el arte de la década del noventa que se desarrolla paralelamente a “las tecnologías interactivas” (*ibídem*).

²⁶⁵ Para McLuhan “la automatización no afecta solamente a la producción, sino a todas las fases de consumo y comercialización; en un circuito automatizado el consumidor se convierte en productor, del mismo modo que el lector del mosaico de la prensa telegráfica se hace sus propias noticias” (1996:354).

²⁶⁶ Según Raymond Williams, características negativas que rodean al término “consumidor” desde el siglo XIV (cf. Williams, 2003:81).

²⁶⁷ Aira parafrasea la célebre frase de Lautréamont: “La poesía debe ser hecha por todos, no por uno” (2000:166).

Asimismo, el carácter libertario y democrático de la producción técnica moderna que tanto encandiló a Bertolt Brecht aquí tiene un doblez central, ya que los mensajes que recopila Romano no son elementos públicos sino mensajes íntimos que se podrían circunscribir al mito del asunto privado y que se vuelven públicos a partir de la intervención del artista que actúa como administrador. “Nos volvimos autobiógrafos de una naturaleza obsesiva, –dice Goldsmith– pero también nos convertimos en biógrafos de otros” (2011:189). Romano efectúa un trabajo documental que acredita la negociación que refiere Perloff “entre el sentimiento privado y la evidencia pública” (2010:101).²⁶⁸ En esta operación, problematiza la esfera de las relaciones y –al desdibujar los límites entre lo privado y lo público– la vuelve política: la publicidad de los mensajes pone en evidencia la lógica de la red social en la que “cada uno de nosotros está irrevocablemente envuelto en la vida de los demás” (McLuhan, 1997:24).²⁶⁹

A modo de cierre, los restos de narrativas, conversaciones, fragmentos teóricos y literatura intercalados en los textos que analizamos en el capítulo forman parte de aquel “mmmmmmmmmmmmmmmmurmullo” del que habla McLuhan en ese libro multimedia hecho en colaboración con el diseñador gráfico Fiore Quentin que es *El*

²⁶⁸ Perloff se refiere a la construcción contemporánea del “sentido de lo real” (2010:101); en sus propios términos, la que se da en “la edad de la información” (*ibidem*). Dicho sentido, según la crítica, estaría signado por una negociación entre “el sentimiento público y la evidencia privada” (*ibidem*).

²⁶⁹ Como sostiene Lev Manovich “lo que antes había sido un proceso mental, un estado exclusivamente individual, se volvió entonces parte de la esfera pública” (2006:26). En esta dirección, Hal Foster afirma que “los archivos privados cuestionan los públicos: pueden entenderse como órdenes perversos que quieren alterar el orden simbólico en toda su extensión” (cit. en Speranza, 2013: s/n).

medio es el masaje (1997:34).²⁷⁰ Siguiendo a Machado, en los tres casos podemos hablar de un tipo de texto “límitrofe (...) una apariencia de relato (...), metaficción hecha de las sobras de narrativas habituales en circulación en los canales de masas” (2000:261). Y en este punto pasan por el filtro de las dos acepciones de “acontecimiento” que planteábamos al comienzo. Por un lado, en tanto reflejo de un proceso que modificó la subjetividad, esto es, la manera de sentir; y por el otro en cuanto representación de situaciones triviales que se encuadran en ese grito que resuena de manera nueva al que alude Deleuze.²⁷¹ Es la misma naturaleza dialógica donde se inscriben estas obras lo que es del orden del acontecimiento: el diálogo que efectúa la literatura con las nuevas tecnologías y el que se ve reflejado en las páginas ya sea de los libros o del monitor de la pc. Como sostiene Lotman, “la frontera con un texto ajeno siempre es un dominio de una intensiva formación de sentido” (1996:31). Se trata de la concepción del otro como un mundo posible, de la relación con las palabras ajenas no como un mero intercambio lingüístico sino, volvemos a decir, como un encuentro verdaderamente “acontecimental” (Lazzarato, 2006:157).²⁷²

²⁷⁰ Si volvemos a lo que decía Terranova –que la pretensión y la realización concreta de estos textos “no se ven privadas de una importante y nutrida tradición literaria” (2011:40)– podemos traer a colación las experimentaciones formales de Manuel Puig durante los años sesenta: según Link, “una literatura del desperdicio conversacional. El efecto *boom* en su versión más pop” (1994:53; el subrayado es del original).

²⁷¹ Según Deleuze, el grito que resuena de manera nueva es aquel que afirma que “todo es acontecimiento” (1987^a: s/n). En este sentido, cuando analiza las escrituras del presente en su “diario sabático” de *Aquí América Latina* Ludmer sostiene que “lo cotidiano sería el concepto filosófico que designa lo no filosófico, el concepto literario que designa lo no literario, el concepto histórico que designa lo no histórico: lo que escapa a la historia, a la literatura, a la filosofía” (2010:40). “Esa compleja forma-temporalidad cotidiana –sigue– es la de los medios (...) y una de las formas narrativas dominantes de la literatura del presente” (2010:41).

²⁷² “El otro –dice Lazzarato– como sus palabras son mundos posibles: en consecuencia, la relación con las palabras ajenas es siempre un encuentro acontecimental” (2006:157).

Capítulo 4

“Hablar a los ojos”: formaciones del entorno digital

1. Formaciones

En este capítulo 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. De un conjunto mayor seleccionamos un grupo que en algún sentido sigue la misma lógica multimedia, por lo que recuperamos la clave “Duchamp” propuesta por Graciela Speranza y con ella “la potencia disruptiva del encuentro entre palabra e imagen” (2006:396). En cuanto a las producidas en el ambiente virtual nos referimos a *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 *Spam* (2011) de Charly Gradin, *Sin título* (2003) de Juan José Mendoza, *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (2007) de Pablo Katchadjian y *El talibán* (2008) de Ezequiel Alemian. El corpus es extenso porque, más allá de centrarnos en el aspecto temático, lo que nos interesa analizar es un gesto común en la serie completa que activa diferentes problemas en relación con el arte y la literatura contemporánea y con ellos la posibilidad de revisar cierta tradición estética y teórica que nos facilite

pensar el presente, aquel “éxtasis ardiente del profundo hoy” que refiere Perloff (2009:136).²⁷³

La selección de las “formaciones”²⁷⁴ en principio responde a separar aquellas del ambiente digital que tienen un componente literario y, dentro de ese grupo, quedarnos con las que permiten analizar el objeto de la tesis, es decir, el diálogo entre la literatura y las tecnologías mediáticas. 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.²⁷⁵ 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.

Abysmo de Doctorovich es una obra hipertextual²⁷⁶ en la que se destaca el carácter interactivo, en virtud del cual antes que un lector postula un “espectador”²⁷⁷ que activa recorridos diversos haciendo *click* ya sea para abrir ventanas o reconfigurar los elementos en la pantalla. Así, se le delega lo que Lev Manovich llama la “ansiedad moral” (2006:17) de tener que sumergirse en un mundo de variables y la responsabilidad de representar el mundo, ya que el “espectador” termina construyendo

²⁷³ Perloff parafrasea la obra de Cendrars “Profundo hoy” (cf. 2009:136).

²⁷⁴ Como decíamos en la introducción, antes que de “formas” –según 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” (2013:22).

²⁷⁵ Como afirma Inés Laitano “no existe en el hipermedia una lectura única y preestablecida sino un conjunto de posibles recorridos sobre los cuales el lector construye su propio camino. Esta forma de lectura sería comparable a una jugada de ajedrez: en cada ‘texto’ el lector posee varios, uno o ningún movimiento” (en Kozak, 2012:134).

²⁷⁶ En palabras de Ted Nelson “hipertexto” se refiere a “una escritura no-lineal, textos que se bifurcan y permiten al lector tomar decisiones, para ser leídos en una pantalla interactiva. Con el hipertexto –agregamos– podemos crear nuevas formas de escritura que reflejen la estructura de aquello sobre lo que escribimos; y los lectores pueden elegir diferentes caminos de acuerdo a su interés y el flujo de sus pensamientos” (cit. por Charly Gradin, en Kozak, 2012:137).

²⁷⁷ El término lo propone Doctorovich en la sinopsis de la obra-proyecto.

su propia versión de la obra.²⁷⁸ 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. *9Menem9*, por su parte, es un banner en 3D que gira y dice “9MENEM9” en letras rojas sobre un fondo negro con el subtítulo estático de “Vote Menem” con números que se entrelazan y activan cuadros explicativos.²⁷⁹ El poder icónico de los números que rodea la palabra “Menem” –la potencia “de imagen inclusiva” de la que habla McLuhan (1996:125)–²⁸⁰ hace que las letras adquieran una fuerza propia en su misma materialidad, “una presión visual hasta un grado casi escultórico” (McLuhan, 1996:173) propia de las artes gráficas y la exhibición publicitaria contemporánea pero también de los manuscritos medievales y renacentistas.²⁸¹ Si hacemos *click* en el banner un

²⁷⁸ Esta faceta interactiva la encontramos en libros impresos como los de Alejandro López y Ezequiel Alemán, que con un link incorporan material audiovisual subido a la web, a partir del cual el sentido del texto se completa en la interacción con otros dispositivos. A partir de esta posibilidad los autores explotan la simultaneidad proclamada por los futuristas rusos y el sueño mallarmeano de un libro móvil, en busca de “la superación del mismo libro como soporte instrumental del poema” (Machado, 2000:265).

²⁷⁹ Cuadros informativos sobre el referente del poema: “El Presidente de Argentina *Carlos Saúl Menem* – por ejemplo– fue elegido democráticamente en 1989 por un período de seis años. En 1995, Menem logró reformar la Constitución para poder ser reelecto por otro período de cuatro años. En 1998, trató de cambiar la Constitución una vez más y así ser re-re-electo en 1999. ¿Democráticamente?” (Doctorovich, s/n).

²⁸⁰ McLuhan afirma que “es la calidad del número la que explica su poder de crear un efecto de ícono o imagen inclusiva comprimida. Así son empleados en los artículos de periódicos y revistas, por ejemplo: «John Jameson, 12 años, choca contra un autobús cuando iba en bicicleta» o «William Samson, 51 años, nuevo vicepresidente a cargo de las escobas». Los periodistas –concluye– descubrieron de modo empírico el poder icónico de los números” (1996:125).

²⁸¹ Según McLuhan, “el hombre medieval y el renacentista apenas llegaron a conocer la separación y especialización entre artes que posteriormente es desarrollada. Los manuscritos y los primeros libros impresos se leían en voz alta, y la poesía se cantaba o se recitaba. La oratoria, la música, la literatura y el dibujo estaban estrechamente relacionados. Pero, sobre todo, el mundo del manuscrito iluminado era uno

hipervínculo nos dirige a “MEN” donde podemos empezar una navegación. Las letras giran y se reconfiguran: aparece “Vote Menem” en amarillo, luego aparecen las palabras “Sí” y “No” en ambos extremos. Si apretamos en “Sí”, la sílaba “Men” se transforma en “Amen”; si apretamos en “No” cae una “Y” y corta la sílaba “Men”. Es un poema interactivo en el sentido de que dependiendo dónde hagamos *click* cae una letra u otra, de un color u otro y va formando una composición visual. Las letras dibujan estructuras, la palabra “Menem” se refleja en espejo, se retuerce, se mueve de diferentes formas. Como vemos, las experimentaciones de Doctorovich se inscriben en la tradición de los poemas tipográficos que son antecedente y fundamento de ciertas ramificaciones futuristas y del arte concreto que, según lee Kozak, “encuentran la letra que es arrancada del sistema de la lengua para adjudicarle una función plástica” (2012:56).

Por otro lado, *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” (*ibídem*) 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” (*ibídem*). 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. Luego, se puede *clickear* distintos lugares e ir activando diferentes secuencias que implican cambios de música y la redistribución de los textos en la pantalla. Pasan fragmentos de textos teóricos junto

en el que incluso *la letra recibía una presión visual hasta un grado casi escultórico* (1996:173; el subrayado es nuestro).

con la sílaba “tex” y el ícono de una carpeta de Windows, repetidos verticalmente: en definitiva, se trata de un mapa construido con elementos de lo que Fernández Porta llama “paisaje mediático” (2007:61).²⁸² Parafraseando a David Joselit cuando describe la lógica digital dentro del arte contemporáneo, en *Untitleddocument* “la imagen aislada y la red son visibles al mismo tiempo” (2013:39). La otra formación *Spamky*, según la descripción del proyecto, “es un sistema de autoblog spamico” (Múseres, 2005: s/n);²⁸³ 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, al estilo de la novela de López: “PIERCE FOR VIAGRA” o “GET SOME NASTY ACTION WITH ORDERER LUBRICATION GEL” (*ibidem*).²⁸⁴ De la descripción de *Spamky* deducimos que existe una desproporción entre la complejidad procedimental basada en programas informáticos y la simplicidad del producto. En este sentido son útiles las observaciones de Umberto Eco acerca de esa “especie de vértigo por el triunfo del engranaje [que se origina con el barroco], de tal modo que importa menos lo que produce la máquina que el suntuoso dispendio de economías mecánicas mediante las que lo produce” (cit. por Terranova, 2015^a: s/n).

²⁸² Según Fernández Porta “el término ‘paisaje mediático’ (*mediascape*) designa el conjunto de íconos y representaciones tecnológicamente producidas que constituyen la esfera del consumo y la información” (2007:61).

²⁸³ Como expresa la sinopsis del proyecto, “el servicio de Blogger permite publicar **Entradas (post)** por correo electrónico a través de la creación de una cuenta específica para tal fin. (...) El correo es rastreado por **Bots** o “**Robots**” que recorren constantemente la red recopilando direcciones para conformar infinitas bases de datos” (Múseres, 2005: s/n; el énfasis es del original).

²⁸⁴ Estas formaciones exceden el borde monolingüe, con lo que cobra un relieve particular la heteroglosia propia de internet que analizamos en el capítulo anterior.

Por otro lado, *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” (*ibídem*). 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, 2013:80) 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” (2009:176)²⁸⁵ 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.²⁸⁶

En cuanto a la serie impresa, *Spam* de Gradin es un libro de poemas realizados mediante búsquedas en Google;²⁸⁷ *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,

²⁸⁵ Perloff usa este axioma para describir la producción de Vladimir Tatlin.

²⁸⁶ Este grupo de intervenciones heterogéneas admite pensar lo que Fernández Porta llama una “textualidad mediática” (2007:63). “Hablar en términos de una ‘textualidad mediática’ –afirma el crítico español– implica superar la concepción puramente literata de la escritura para asumir las otras modalidades de expresión que configuran el estilo de la época” (2007:63).

²⁸⁷ El uso del buscador *online* para la composición poética se destaca como una constante en varios autores que pueden definirse como “tecnopoetas”. Según Boris Groys, Google es “la primera máquina filosófica que regula nuestro diálogo con el mundo” (2015:194). David Joselit, por su parte, afirma que es una de las principales corporaciones financieras del siglo XXI, ya que en las economías de la superproducción el valor no solo proviene de las *commoditys* sino de lo que el crítico norteamericano llama la “buscabilidad”, es decir, lo que es susceptible de ser encontrado o reorganizado (cf. 2013:58).

el gesto autorreferente de la televisión sobre sí misma, entre otros fragmentos circulantes. *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* de Katchadjian es el resultado de lo que promete desde el título: los versos del poema de José Hernández ordenados alfabéticamente. Por último, *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)²⁸⁸ y “la cuestión afgana” (*ibídem*), al tiempo que asume “un desafío esencialmente periodístico” (*ibídem*).

El conjunto de estas formaciones que propician el encuentro entre la palabra y la imagen evocan el “efecto Duchamp”, originado hacia 1912. El antecedente es central a la hora de pensar cierta conmoción radical contemporánea en la que los medios artísticos pierden su especificidad y comienzan a formar parte de un entramado, pero también porque en la asimilación de materiales circulantes del entorno digital aquella “indicación enfática [de] esto es arte” (Speranza, 2000:20)²⁸⁹ de la corriente conceptual se vuelve imprescindible para pensar como estéticas construcciones que incorporan elementos de otros campos.²⁹⁰ A través de lo que Kozak llama el “prisma de lo experimental” (2012:8),²⁹¹ el conjunto por momentos recrea una imposibilidad

²⁸⁸ 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.

²⁸⁹ “El *ready made* –afirma Speranza– no sólo había contaminado la pureza de los medios con objetos masivos industrializados, sino que había subvertido el criterio de autoridad y los cánones convencionales del valor estético” (2000:20).

²⁹⁰ Según Perloff este “esfuerzo de la obra de arte para asimilar y responder a aquello que no es arte” se retrotrae a la tradición futurista (cf. 2009:128).

²⁹¹ Siguiendo a David Oubiña podemos hablar de “textos extremos” (2011:32). Oubiña se apoya en la noción de “texto límite” de Philippe Sollers y construye esta idea de “texto extremo” para referir a aquellas obras que van contra “las ideologías de la linealidad” (Oubiña, 2011:32). El concepto es pertinente en relación con las manifestaciones que abordamos en este capítulo, a partir de aquella “pulsión de ruptura” (*ibídem*, 30). El “texto extremo”, según su descripción, consta de una serie de rasgos: la “destrucción de la sintaxis”, la “causalidad en ruinas”, el “relato hiperbólico”, la “puntuación criminal”, las “perversiones léxicas”, la “discontinuidad y la “asincronía”, la “hermética abstracción”, así como “la negatividad experimental” (*ibídem*, 33).

mimética.²⁹² Pero sin desatender el dislocamiento que supone la experimentación –en nombre del cual Ludmer reclama “una nueva episteme” (2006:9)–²⁹³ sostenemos la hipótesis de que en estas formaciones puede reconocerse un efecto estético producido por procedimientos que vienen de la larga tradición poética.

2. Aparato *soft*

2.1. Literatura programada

“La máquina –dice Perloff– estimula una vez más la imaginación poética” (2009:429).²⁹⁴ En esa línea, decidimos pensar no sólo la máquina como modelo sino en la hipótesis de una literatura que funciona como máquina de lenguaje, como dispositivo para la producción textual donde lo tecnológico deviene el motor de la creación: “el objeto literario –según Melo Miranda– como las máquinas con las que interactúa, pasa a almacenar y producir energía en cantidades y cualidades suficientes para mantener el circuito textual en operación” (2010:122). Lo que dio en llamarse “literatura generada”

²⁹² “No es posible una ilusión perfecta –afirma Hal Foster– y aun si fuese posible no respondería a la cuestión de lo real, lo cual, detrás y más allá, nunca deja de atraernos (...) Lo real no puede representarse; de hecho, se define como tal, como lo negativo de lo simbólico, un encuentro fallido, un objeto perdido” (2001:145). Esto que Foster piensa como condición de lo real es lo que las formaciones del entorno digital parecerían explotar. Según el teórico brasileño Arlindo Machado “las nuevas tecnologías introducen distintos problemas de representación, hacen temblar antiguas certezas en el plano epistemológico y exigen la reformulación de conceptos estéticos” (2000:236). Por su parte, Juan José Mendoza sostiene que el contacto de la literatura con el mundo virtual de los multimedia funciona “como constitutivo de nuevas ontologías del relato literario (...) postulando no sólo una nueva forma de narración sino también otras formas de la representación” (2011:61).

²⁹³ Como plantea Ludmer, “o se ve el cambio y entonces aparece otra *episteme* y otros modos de leer o no se lo ve o se lo niega, y entonces seguiría habiendo literatura y no literatura” (2006:9). Por otro lado, para Mendoza “el examen del encuentro de la literatura con la era digital participa de un nuevo examen de *los bordes de lo literario*” (2011:55).

²⁹⁴ A principios de la década del noventa, en *Radical artifice* Perloff ya decía que “los poetas y artistas están respondiendo, de manera consciente o no, al mensaje mediático” (1991:2).

–en la que los textos son generados automáticamente usando herramientas de programación–²⁹⁵ busca superar la vocación futurista que inclina el arte hacia lo maquénico, corriendo los límites de la mera metáfora para la creación artística hacia una concepción de la obra como máquina en sí misma.²⁹⁶ A la manera de Kenneth Goldsmith (que produce a partir de las desgrabaciones del reporte del clima, del tráfico o de un juego de baseball)²⁹⁷ el aparato técnico parecería estar en función de componer un texto más allá de las líneas de la poética tradicional; según el propio Goldsmith, de hacer obras “aburridas”, “ilegibles” y “no creativas” (cit. en Perloff, 2010:147).

En principio, tanto los poemas “spam” de Gradin –construidos a partir de palabras que escritores, *bloggers* y navegantes “dejaron en la web” (Gradin, 2011:73)–²⁹⁸ como el *zapping* de Mendoza (en el que se recorta lo que Perloff llama “escritura procedural” –1991:139–, primariamente generativa) siguen esta línea mecánica en la que las formas de producir el texto son tan importantes como el texto mismo. Sin embargo, podemos pensar que la escritura “en directo” de *Sin título*, a la vez que permite establecer directamente la filiación con los experimentos de Goldsmith,²⁹⁹

²⁹⁵ Kozak repone la historicidad de esta práctica “cuya iniciación se remonta a fines de la década de los cincuenta. Esta tradición –afirma la crítica– ha dado en general más obras de poesía electrónica que de narrativa pero se podría aplicar a ambos” (2012:34). Por su parte, David Mellor habla de un modelo postindustrial en el que un “arreglista” administra la producción de un imaginario a partir de nuevas habilidades técnicas (en Evans, 2009:99).

²⁹⁶ Estos trabajos que surgen de una “programación” y que siguen la idea de máquina como principio de orden pueden ser leídos –desde un punto de vista sistémico– como un correlato de la programación técnica contemporánea. Lo tecnológico, deducimos, está atravesado por el cuño de la productividad.

²⁹⁷ Nos referimos a *Weather* (2005), *Traffic* (2007) y *Sports* (2008) respectivamente.

²⁹⁸ Si la escritura programada sigue una tradición de décadas, el uso del lenguaje producto de motores de búsqueda y de redes sociales es marcado por la crítica especializada como novedoso (cf. Goldsmith, 2011:185).

²⁹⁹ Según Goldsmith, así como para Duchamp el arte no debe ser solo retiniano, escribir no debe centrarse en la habilidad de escribir (cf. 2011:129). En este sentido, la desgrabación de Mendoza se vincula con este tipo de arte poética.

retorna al origen de la tradición literaria al reponer la oralidad mediante la grabación de voces.³⁰⁰

20 de julio, 20 de julio, 20 de julio... un día como hoy ¿saben a quién asesinaron? A Pancho Villa... ¡Viva Pancho Villa! (...) Pues vamos a cantarle una canción a Pancho Villa, una ranchera como esa que dice: “Si Adelita se fuera con otro / la seguiría por tierra y por mar / y por mar en un buque de guerra / y por tierra en un tanque militar” ¡Viva Pancho Villa caray! El único que invadió los Estados Unidos pues... se metió, se cansó de aguantar la injerencia norteamericana para frenar la revolución (...) Bueno, entonces Pancho Villa un día como hoy fue, un día de 1923, el día que mataron a Villa, “eran las tres de la tarde cuando mataron a Villa” dice una vieja canción. Bueno, entonces venimos aquí a un acto de mucha importancia...

Seguimos con más MTV Special Model Site por FashionTV, continuando con el backstage de fotos nos dirigimos hacia la piscina del hotel donde además de trabajar, las modelos se relajan y disfrutan de las comodidades del lugar. (...) “Hola mi nombre es Angelina... sacándome fotos para Model Site”... “Soy Javier Bertolá, fotógrafo... bueno, empezamos temprano esta mañana, nos levantamos a las 7 de la mañana. La mejor luz es a esa hora. Entonces cogimos dos locaciones, una son unas palapas ahí medias asimétricas, la otra nos fuimos a unas perspectivas que hay por ahí en el hotel. Todas las modelos vienen de una súper agencia que es Model Site y vamos a hacer una sesión grupal”.

(2003:13-15-16)

La oralidad que reproduce *Sin título* está expuesta casi sin intervención, superponiendo una voz con otra. Cada fragmento funciona como un bloque autónomo, pero al mismo tiempo en el conjunto hay un sentido que los excede y que surge de su yuxtaposición. Lo que está en el centro, como en las obras del capítulo anterior, es la lengua: la lengua festiva de un día conmemorativo, en el que un líder carismático le canta a su pueblo el recuerdo de un revolucionario latinoamericano con las inflexiones

³⁰⁰ El uso de la grabación como una forma de regresar hacia el origen de la tradición literaria es señalado por Fernández Porta en su análisis de la literatura de John Barth (cf. 2007:130). En relación con este regreso hacia la oralidad a partir de un artefacto técnico, Mark Stevick “llama la atención sobre el elemento de relatividad, extrañeza y revulsión interna que provoca en el estilo literario la posibilidad misma de volver al registro oral y ser reproducido de manera mecánica” (Fernández Porta, 2007:128).

agramaticales de lo oral: “Bueno, entonces Pancho Villa un día como hoy fue, un día de 1923, el día que mataron a Villa, ‘eran las tres de la tarde cuando mataron a Villa’ dice una vieja canción” (*ibídem*). Este discurso patriota se conecta y adquiere una significación peculiar en el contacto con un canal estadounidense para Latinoamérica donde se mixtura la lengua extranjera con el dialecto regional: “Seguimos con más MTV Special Model Site por FashionTV, continuando con el *backstage* de fotos (...) *cogimos* dos locaciones, una son unas *palapas* ahí medias asimétricas” (*ibídem*; el subrayado es nuestro). La reproducción técnica –como veíamos en Bizzio– activa lo repetible de la lengua, y la recepción televisiva –al igual que en Rubio– se constituye como práctica activa: “el zapping –dice Bourriaud– es también una producción, la producción tímida del tiempo alienado del ocio” (2009:45).³⁰¹

Por un lado, entonces, cabe la hipótesis de un retorno hacia la tradición literaria en la puesta en primer plano del discurso hablado, pero eso no quita que la estructura narrativa se desligue de los patrones tradicionales. A partir de cierta “impaciencia preponderante” (Machado, 2000:261),³⁰² Mendoza monta una narración limítrofe,³⁰³ en tanto el montaje de voces no conduce hacia ningún lado, al menos como pensamos que una historia tradicional debería conducirnos.³⁰⁴ En este sentido, McLuhan sostiene que en la lógica televisiva –de la cual nace *Sin Título*– “no hay tiempo para la forma narrativa [por lo que] hay que abandonar la continuidad del relato” (1997:125). David Joselit, por su parte, refiere el concepto de “narrativa centrífuga” (2013:50) que se basa

³⁰¹ Como señalamos en la introducción, De Certeau es quien resalta el carácter activo del consumidor, desarticulando la lógica del par “producción-consumo”. Según Bourriaud lo hace “mostrando que el consumidor, lejos de la pura pasividad a que se lo suele reducir, se dedica a un conjunto de operaciones asimilables a una verdadera ‘producción silenciosa’ y clandestina” (2009:22).

³⁰² Machado usa esta fórmula para referir cómo Federico Fellini piensa los nuevos medios del cine y la tv.
³⁰³ Mendoza trabaja con lo que Machado llama “un espectador creado bajo los signos del fragmento y de la dispersión por el medio electrónico [que requiere] aprender a contar otro tipo de historia” (2000:261).

³⁰⁴ Machado afirma que “una narrativa nueva comienza a tomar forma (...) sin conseguir completarse nunca: tal vez esa sea la única forma sintagmática capaz de resistir el trituramiento implacable del efecto *zapping*” (2000:261; el subrayado es del original).

en la relocalización de objetos, según la cual cambia la valencia de una imagen en relación con su posición en un nuevo contexto. Este reposicionamiento del material se encuentra en sintonía con la premisa de “mover el lenguaje” (Goldsmith, 2011:3),³⁰⁵ que Goldsmith refiere para describir una batería de procedimientos vinculados con el ambiente digital. A partir del uso del fragmento como unidad narrativa,³⁰⁶ Mendoza efectivamente incorpora diferentes discursividades, desde donde se activan azarosamente, y sólo por momentos, sentidos nuevos en concordancias gramaticales fortuitas:

...Plaza de Mayo: ex-combatientes comenzaron una huelga de hambre...

...trabajan en nuevos métodos y nuevas normas para combatir esta modalidad de fraude. Por lo pronto tome las siguientes precauciones cuando acuda a un cajero automático: observe si el área donde se encuentra la pantalla está floja o...

...el próximo viernes desde las 22 horas...

-voy a matar a Tom.

(2003:5)

La lectura propone un salto por diferentes fragmentos, pero a su vez una invitación a reponer conexiones: los “excombatientes (...) trabajan en nuevos métodos y nuevas normas para combatir esta modalidad de fraude” (*ibídem*); “el próximo viernes desde las 22 horas (...) voy a matar a Tom” (*ibídem*).

Sin título (ya desde el nombre con cierta reminiscencia del arte plástico) al darle un relieve particular a lo procedimental traza una mirada retrospectiva hacia las vanguardias del siglo pasado: “constructivismo, escritura automática, *ready-made*, dodecafonismo, cut-up, azar, indeterminación. Los grandes artistas del siglo XX –dice

³⁰⁵ En esta línea, Perloff afirma que “el contexto siempre transforma el contenido” (2010:48).

³⁰⁶ Para Rancière, el fragmento –en su faz poética– “es la nueva unidad expresiva que reemplaza a las unidades narrativas y discursivas de la representación” (2009:80).

Aira– no son los que hicieron obra, sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas, o no se hicieran” (2000:166). En esta misma línea generativa, los motores de búsqueda de *IP Poetry* de Romano –muchas veces propuestos por autores anónimos– habilitan hasta el infinito el recitado de los robots. Veamos, por ejemplo, las siguientes búsquedas:

“Mi nombre”

Autor:

Robot 1	Robot 2	Robot 3	Robot 4
mi nombre es arturo hernandez serrano	---	---	---
---	mi nombre es bruno carlisi y tengo 17 años	---	---
---	---	mi nombre es charlie moreno	---
---	---	---	mi nombre es dante y me gustó mucho tus fotos
mi nombre es arturo Olvera	---	---	---
---	mi nombre es bruno barroca	---	---
---	---	mi nombre es charlie y soy adicto a internet	---
---	---	---	mi nombre es dante rojas matias
mi nombre es	mi nombre es	mi nombre es	mi nombre es

arturo y vivo en madrid – España	bruno	charlie Dalton	dante la puerta
---	---	---	---
-----	-----	-----	-----
mi nombre es arturo ornelas lopez	---	---	---
---	mi nombre es bruno antúñez y tengo 22 años	---	---
---	---	mi nombre es charlie y puedes visitar mi fotolog	---
---	---	---	mi nombre es dante rodríguez
mi nombre es arturo aguilera	---	---	---
---	mi nombre es bruno stefanini y estoy realizando un trabajo de estudio basado en la apicultura	---	---
---	---	mi nombre es charlie y soy un precioso cachorrón mestizo	---
---	---	---	mi nombre es dante oliveros
mi nombre es arturo fernández López	mi nombre es bruno ferrari	mi nombre es charlie y busco novia por primera vez	mi nombre es dante sparda
---	---	---	---

“Mi nombre” hace alusión a la cualidad de los robots de poseer cada uno un nombre propio, fluctuante en cada nueva generación pero que siempre mantiene la matriz de “ABCD”,³⁰⁷ en este caso: Arturo, Bruno, Charlie y Dante. De esta forma, la voz poética al asumir la primera persona logra que lo mecánico no desplace lo expresivo, sino que lo resitúe en un marco de ejecución de variables. La “lectura coral” (Eugeni Monet – s/n–) que presenta el proyecto, es decir aquel carácter polifónico que pone en juego múltiples “subjetividades”, se funde en una sola modulación: la de una boca que recita los injertos como parte de una misma estructura. Esas voces que pasan a ser una, para Belén Gache, subrayan “la creciente subjetivación de los sistemas tecnológicos, a quienes dotamos de determinadas características humanas aumentadas artificialmente (en este caso, la memoria, la capacidad de hablar, y escucharse entre sí)” (2008:5). Bruno tiene 17 años, pero también (o luego) 22 y realiza un estudio sobre apicultura: esa es la materia de un poema. Charlie Moreno (también Charlie Dalton) es adicto a internet, tiene un fotolog, es un “precioso cachorrón mestizo” y busca “novia por primera vez”.

En su faz plástica, el recitado de los robots presenta una voz entrecortada, según Carlos Jiménez como “la de una máquina que está aprendiendo a hablar” (2008:27). Más allá de estos “ejemplos de ejecución”, por decirlo con palabras de Roman Jakobson (1988:53), que en su cualidad mecánica anulan las diferencias de

³⁰⁷ Romano, en la explicación del proyecto, aclara que “el número 1 es ARTHUR, el 2 BORIS, etc. (teniendo en cuenta que los nombres deben comenzar con A, B, C, etc., pero no pueden repetirse en las próximas generaciones)” (2008:7).

ritmo, consideramos que el poema como “objeto perdurable”³⁰⁸ admite ser leído a partir de conceptualizaciones teóricas de mediados del siglo pasado. En efecto, en su cualidad reproductiva esta maquinaria replica patrones estéticos que tienen una larga tradición: no sólo se afilian con la ruptura vanguardista, sino con la “función poética” que Jakobson describe como operación básica del lenguaje literario. Es decir, los “poemas IP” de Romano, al estar basados en motores de búsqueda que se van repitiendo y formando nuevas cláusulas aleatoriamente, exploran lo que el teórico ruso destacó como la “reiteración de unidades equivalentes [a partir de las cuales se conforma] un tiempo musical” (*ibídem*, 41). Estas repeticiones producen un efecto rítmico. En este punto cabe la tesis de temporalidades superpuestas, en tanto los nuevos modos reproductivos replican cierto *Wesen* de la literatura que fue enunciado con anterioridad a los avances técnicos que posibilitan la producción automática. Mediante la programación, efectivamente, podemos producir un ritmo musical que en el plano del lenguaje se relaciona con lo estético:

“Te miro, me miro”

Autor: **gng**

Robot 1	Robot 2	Robot 3	Robot 4
te miro y fumo y acaricio tu pelo enamorado	me miro marchar	te miro y fumo y acaricio tu pelo enamorado	me veo
me miro al espejo y me peino apurado	te miro no pienses nada solo comprendeme	me miro al espejo y me peino apurado	te veo

³⁰⁸ Según Wimsatt y Beardsley “hay muchas formas de representar el mismo poema –que difieren entre sí en multitud de aspectos–. Una representación es un acontecimiento, pero el poema en sí, si es que *existe*, debe ser un objeto perdurable” (cit. por Jakobson, 1988:53; el subrayado es del original).

te miro con amor	---	---	---
---	---	---	me miro al espejo y me digo
---	te miro dormir	---	---
---	---	me miro en los ojos de los demás	---
---	---	te veo	te veo
me veo	me veo	---	---
te miro dormir y espero unos instantes más	te miro dormir y espero unos instantes más	me miro en el espejo	me miro en el espejo
-----	-----	-----	-----
te miro y tiemblo jarabe de palo te di mi sangre	me miro en lo que miro	te miro y tiemblo jarabe de palo te di mi sangre	me veo
me miro y no lo puedo creer	te miro y te miro mas te pienso y te imagino	me miro y no lo puedo creer	te veo
te miro una y otra vez	---	---	---
---	---	---	me miro y me veo ojos tristes
---	te miro y no te creo	---	---
---	---	me miro de verdad	---
---	---	te veo	te veo
me veo	me veo	---	---
te miro y admiro	te miro y admiro	me miro en videos	me miro en videos
-----	-----	-----	-----

Jakobson, antes de resumir la relación entre la poética y la lingüística, se interroga sobre “¿qué hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?” (1988:28). Para responder esta pregunta analiza los dos modelos básicos de toda conducta verbal: la selección y la combinación. Dicho análisis concluye en que “la función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación” (1988:40). Esta función estructural del lenguaje en *IP Poetry* es activada en una serie de búsquedas muchas veces anónimas, a partir del carácter aleatorio de la combinación de esos resultados. La función poética, todavía basada en elementos repetidos que conforman una música (la “figura fónica reiterativa” que Jakobson cita de Gerard Hopkins – 1988:42–), es un efecto de la programación informática. Las relaciones de sinonimia, antonimia o equivalencia son producto del azar: la voz narrativa de “Te miro, me miro” construye una dialéctica amorosa que va del momento de esplendor (“te miro y fumo y acaricio tu pelo enamorado”, “te miro una y otra vez”, “te miro y admiro”) a un estado de vacío existencial (“me miro en los ojos de los demás”, “me miro y no lo puedo creer”, “me miro en el espejo”, “me miro y me veo ojos tristes”). Por otra parte, en la formación opera la idea de “azar objetivo” que refiere André Breton, el cual “se basa en la selección de elementos semánticos concordantes (...) en sucesos independientes entre sí” (Bürger, 1997:125).³⁰⁹ Un mismo enunciado en un buscador *online* (de allí los “elementos semánticos concordantes”) y el resultado de esa misma búsqueda en las distintas páginas web (los “sucesos independientes entre sí”) se funden en un mismo poema. Así, *IP Poetry* sigue el patrón constructivo de los “cadáveres exquisitos”³¹⁰ del

³⁰⁹ “El aspecto ideológico de la interpretación surrealista de la categoría de azar –aclara Bürger– no reside en el intento por dominar lo extraordinario, sino en la inclinación de ver en el azar un sentido objetivo” (1997:126).

³¹⁰ Según la descripción de Belén Gache, “el cadáver exquisito consiste en hacer circular una hoja de papel plegada entre diferentes escritores quienes, a su turno, agregarán una línea más de texto a la hoja sin tener acceso a las líneas allí escritas anteriormente por hallarse las mismas ocultas tras los pliegues. El cadáver exquisito toma su nombre de la primera línea surgida al poner en práctica por primera vez este

surrealismo y los experimentos de Tristan Tzara (que componía sus versos sacando recortes de diarios de un sombrero de manera azarosa), pero lo hace sobre un fondo de planificación programada. “Azar o planificación –dice Gonzalo Aguilar cuando analiza la poesía concreta brasilera–, dejar que el poema venga de las zonas de lo no consciente o producirla según un mecanismo previo de relojería. Las múltiples líneas que surgen de este problema son una marca de agua del arte por lo menos desde fines del siglo XIX” (2003:38). Sin embargo, en *IP Poetry* no hay que pensar esta relación con un conector opositivo sino con uno aditivo: planificación y azar. Efectivamente ambas tendencias conviven en la composición: la máquina desata las búsquedas a partir de un mecanismo regulatorio y el poema es producto de los azarosos encuentros y combinaciones que se pueden establecer en materiales siempre fluctuantes.³¹¹ Si el azar en el surrealismo funciona como una forma de protestar contra la sociedad racionalizada,³¹² en la obra-proyecto de Romano es producto de los medios técnicos de la sociedad del momento. En este sentido, su operativa coincide con lo que Peter Bürger llama “la producción mediada del azar” (1997:128), ya que “no es resultado de una espontaneidad ciega en el manejo del material, sino que es, por el contrario, fruto de un cálculo muy preciso. Pero el cálculo se refiere al medio; el producto es bastante imprevisible” (*ibidem*). Algo similar ocurre en *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* de Pablo Katchadjian, donde el nuevo orden –creado en una plantilla de Excell a partir de la lógica del alfabeto– genera un tiempo musical producto de la repetición y un efecto de lectura

juego: «le cadavre - exquis - boira le vin nouveau». Este tipo de experiencias colectivas fueron practicadas por André Breton y Paul Éluard desde 1925” (2008:58-59).

³¹¹ Romano aclara que “al aparecer diariamente nuevas páginas en la web con nuevos textos, los poemas recitados mantienen su estructura, pero los resultados de las búsquedas van variando, por lo que nunca un poema es recitado de la misma forma” (2008:5).

³¹² Cf. Bürger, 1997:127.

centrado en sentidos que se dan de manera azarosa. En este caso, la restricción gobierna todo el trabajo y ya el título explicita la operación del propio texto:

a andar con los avestruces:
 a andar declamando sueldos.
 a ayudarles a los piones
 A bailar un pericón
 a bramar como una loba.
 a buscar almas más tiernas

(...)

como agua de la virtiente.
 como agua de manantial.
 como agua de manantial;
 cómo andaba la gauchada
 cómo andaría de matrero,
 como bicho sin guarida;
 como burro con la carga.

(...)

Dios formó lindas las flores,
 Dios le perdone al salvaje
 Dios sabe cuánto sufrió!
 Dios sabe en lo que vendrá
 Dios te dé su protección

(...)

Yo primero sembré trigo
 Yo quise darle una soba
 Yo quise hacerles saber
 yo ruedo sobre la tierra
 yo sé hacerme el chanco rengo
 Yo sé que allá los caciques
 yo seguiré mi destino,³¹³

Como en el montaje de Mendoza, el lector va saltando de una oración a otra pero por momentos repone una conexión gramatical que liga dos versos: “a ayudarles a los piones / A bailar un pericón”; “cómo andaría de matrero, /

³¹³ Fragmentos disponibles *online*: <http://www.imprensaargentinade.com.ar/katchadjian-mf.htm>. Como sostiene Goldsmith, estos textos conceptuales más que para ser leídos (aunque Aira y Terranova intenten establecer lecturas como lo harían con un texto tradicional) fueron hechos para ser pensados (cf. 2011:12), en el sentido de que el gesto del artista se impone sobre el resultado final.

como bicho sin guarida; / como burro con la carga”; “Dios le perdone al salvaje / Dios sabe cuánto sufrió!”.

El carácter restrictivo que rodea los procedimientos hace que las formaciones muchas veces desemboquen en productos eclipsados por las formas programadas de llegar a él.³¹⁴ Efectivamente, los textos analizados activan lecturas que por momentos permiten detenerse en el nivel semántico pero que se sostienen sobre todo en el gesto conceptual de su concepción, desde donde se destaca el aparato blando que los contiene. En la obra-artefacto ya no importa tanto qué se dice como su carácter performático, es decir, qué es lo que hace o produce: “no se trata de conocer –dice Aira– sino de actuar” (2000:169). Como afirmaba Adorno el siglo pasado “las únicas obras que cuentan son aquellas que ya no son obras” (cit. en Huyssen, 2002:67). Este axioma puede ser actualizado para pensar un segmento de la producción contemporánea, es decir, aquellas formaciones que se presentan como proyectos: no como obras acabadas sino en tanto matrices de producción.³¹⁵

³¹⁴ En la línea del grupo Oulipo efectivamente estas poéticas surgen a partir de un condicionamiento. “La restricción –afirman Jan Baetens y Jean Jacques Poucel– no es un ornamento: para el escritor es una ayuda a la hora de generar el texto; para el lector, una ayuda para reponer su sentido” (cit. en Perloff; 2010:80). Ya sea prescindiendo de una letra, o siguiendo la lógica del alfabeto se trata de la restricción como motor constructivo.

³¹⁵ Dichas matrices, al poner en primer plano el procedimiento, se circunscriben en lo que Fusillo etiqueta como “estética contemporánea”, la cual “privilegia más que nunca la producción respecto al producto, el proceso respecto al sistema” (2012:222). En la misma línea, Bourriaud afirma que “la obra de arte contemporánea no se ubicaría como la conclusión del ‘proceso creativo’ (...) sino como un sitio de orientación, un portal, un generador de actividades” (2009:16).

2.2. Hipertexto y condición multimedia

“Hoy leer es ver pasar imágenes”

(César Aira)

Las formaciones que basan sus itinerarios en el hipervínculo y admiten el adjetivo “ergódicas”³¹⁶ pueden ser pensadas, más allá del componente temático, en términos de un trazado de rutas. Como en los pioneros *memex*,³¹⁷ se trata de la construcción de espacios navegables, lo que Daniel Link llama “el hiperespacio, la hipersintaxis y la hiperrazón” (1994:83), o el “espacio politópico” que refiere Machado (2007:76), donde “los elementos (...) migran de diferentes contextos espacio-temporales encabalgándose y sobreponiéndose unos sobre otros en configuraciones híbridas” (*ibídem*). 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.³¹⁸ “Cuando la información se trenza con la información –decía McLuhan– los resultados son sorprendentes y eficaces. La incesante búsqueda de implicación, de plenitud, toma muchas formas” (1997:76-78). Si no podemos aislar algo literario fuera de su circulación,³¹⁹ entonces debemos detenernos en la descentralización que activa el hipertexto, ya que nos introduce en una nueva dimensión fractal que es un mensaje

³¹⁶ 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” (cit. en Kozak, 2012:31).

³¹⁷ 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, 2009:2), a partir del cual los senderos de información cobran una relevancia determinante.

³¹⁸ Siguiendo el legado del método de trazados de senderos de Bush estas formaciones instauran “más que un modo de leer, otro modo de visualizar el ‘fragmento’” (Mendoza, 2009:5).

³¹⁹ Según Montaldo, “aislar algo ‘literario’ o ‘estético’ fuera de su circulación es una pretensión trasnochada” (2010:19).

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, 2001:71). Desde *Abyssmo*, 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:

“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”
 “la identidad haya ocupado un lugar”
 “su arquitectura verbo-visual”

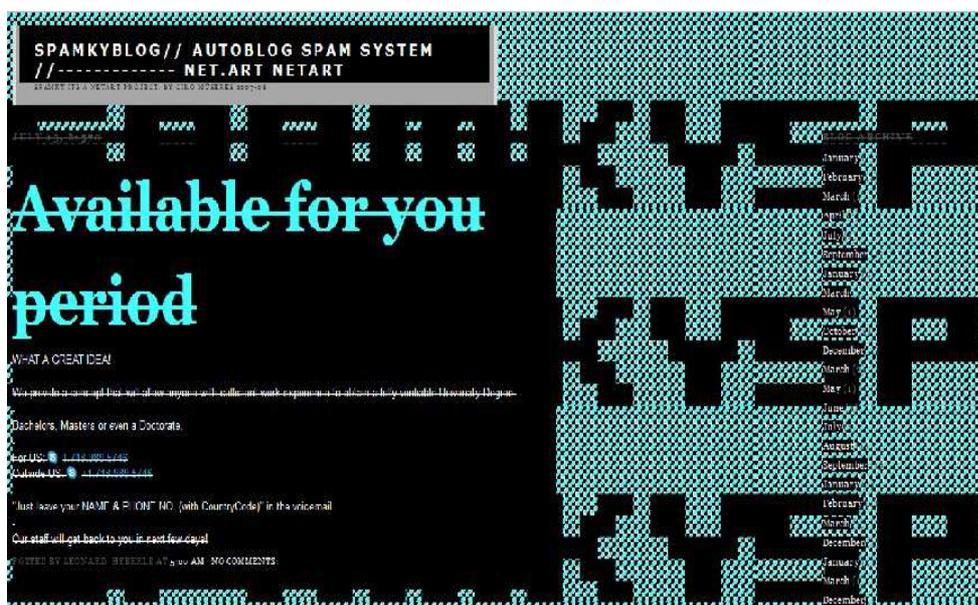
(Múseres, 2005: s/n)

en todos los casos se trata de proponer rutas de navegación extrañadas.³²⁰ 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

³²⁰ En este sentido, para Flusser el desafío del arte es “hacer imágenes poco probables” (2015:46).

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 la lengua tecnológica que analizamos en el capítulo anterior y que se conforma con estos mismos elementos.

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 McGann, el lenguaje que usamos –ya más cotidianamente en relación con los siglos pasados– se está abriendo a elementos audibles y visibles (Cf. 2001:xiii). Las sílabas que se mueven en el palíndromo *9Menem9* (en el que su carácter simétrico permite combinaciones que mantienen un equilibrio visual), 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” (2008:33):³²¹



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, 2009:83), 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,³²² 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 condición hiper y

³²¹ “Los robots de *IP Poetry* –afirma Gache– poseen bocas sobredesarrolladas. Esto nos recuerda a ciertas especies animales que eligen especificar sus funciones y evolucionan acentuando alguno de sus órganos más que otros. Ciertas teorías biológicas señalan que un organismo sólo puede sobredimensionar alguno de sus órganos a expensas de los demás, que permanecerán, en cambio, atrofiados. Los IBots han exagerado sus bocas frente al resto de sus órganos (ojos, oídos, piernas, brazos, cerebro) y se nos presentan como organismos cyborgs que han perdido todas sus otras funciones salvo la de hablar. Sólo poseen enormes bocas que les permiten hablar y comunicarse o bien con los interlocutores humanos o bien con otras máquinas” (2008:33).

³²² McGann cita a Ezra Pound cuando habla de las tres funciones expresivas de la poesía: *phanopeia*, *meloopia* 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.

multimedia es posible ya que en internet los lenguajes y medios involucrados son codificados en bits.³²³

Siguiendo la línea de las vanguardias históricas, Duchamp reúne palabra e imagen en busca de lo que llama la “transubstanciación”.³²⁴ “El Gran Vidrio –afirma Speranza– 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” (2006:22). Atendiendo estos antecedentes, a la par del plurilingüismo de internet que destacábamos en el capítulo anterior en las formaciones se evidencia la multiplicidad de “dispositivos tecnológicos de expresión”,³²⁵ 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” (2012:32; 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 conjunción de medios y lenguajes se reduce sólo a un gesto técnico –a “un arte por el arte de la eficacia técnica”, como diría Virilio (1993:87)–³²⁶ o si se trata efectivamente de esa nueva incursión en el “fuera de campo” del que habla Speranza (2006:364). Un “fuera de campo” que se vincula con las nuevas posibilidades tecnológicas: la computadora donde se escribe es

³²³ Cf. Kozak, 2012:158.

³²⁴ Dentro de las expresiones de las vanguardias históricas, sobre todo en el futurismo los distintos medios (verbales, visuales, musicales) se emplean de manera conjunta (cf. Perloff, 2009:129).

³²⁵ 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” (2006:164).

³²⁶ Virilio está hablando del arte durante la primera guerra mundial, “un materialismo –en términos de René Gimpel– que asumía la forma de un culto de la máquina que, propiamente hablando, era espantoso” (Virilio, 1993:87).

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 Aira ese “uno, cuando se ponga en acción, hará todas las artes” (2000:167).³²⁷ 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” (1992:92).

2.3. Copia digital

*“El mundo está lleno de objetos, más o menos interesantes;
no quiero agregar ninguno más”*

(Douglas Huebler)

En esta condición abismal en la que las formaciones reproducen la lógica del propio medio, como veíamos en los primeros ejemplos, la condición reproductiva –que tiene una larga tradición en el pensamiento crítico– cobra fuerza en la forma de la copia digital. Para ver los nuevos modos en que la literatura y el arte elevan la copia al nivel de patrón constructivo retomemos los planteos de Walter Benjamin sobre la copia mecánica y veamos en qué términos se pueden señalar a la vez elementos diferenciales y coincidentes.

³²⁷ 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: “no dejo de hablar de literatura porque Cage sea un músico –dice Aira–. Al contrario. Que ‘la poesía sea hecha por todos, no por uno’ significa también que ese ‘uno’, cuando se ponga en acción, hará todas las artes” (2000:167). En esta línea, McGann sostiene que “las características sonoras y visibles del texto son (...) tan aptas para fines expresivos como las semánticas, sintácticas y retóricas. Cada una de estas características representan campos de acción textual” (2001:189).

Benjamin –en su famoso ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” de 1936– piensa las posibilidades, que alcanzan un estándar hacia 1900, de que la obra de arte sea reproducible y su impacto en la conformación de un mercado. “Incluso en la reproducción mejor acabada –sostiene esbozando el concepto de ‘aura’– falta algo: el aquí y ahora (...), su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra” (1989:20). Por un lado, se halla la presencia irrepetible del original y, por el otro, la presencia masiva de las reproducciones técnicas. Según Benjamin, si algo no es susceptible de ser reproducido es la “autenticidad” (1989:21). Lo que se conmueve, a raíz del avance técnico, es “lo transmitido” (*ibídem*), en resumidas cuentas, la tradición. Este proceso de masificación de la herencia –como luego también lo harán otros grandes quiebres en las tecnologías mediáticas– afecta el modo de percepción sensorial de una época y la relación de la masa con el arte. El valor “cultural de la obra”, sobre todo con la aparición de la fotografía y el cine, queda reducido por su “valor exhibitivo”, que la emanciparía “de su existencia parasitaria en un ritual” (*ibídem*, 27). La impronta ideológica de esta carga puede leerse en diversas claves: como liberación de las masas en el acceso a la cultura o como perversión de la propia cultura en su difusión masiva.³²⁸

En una u otra línea, el acuerdo pasa porque la técnica es iterabilidad, es decir, posibilidad de repetición.³²⁹ Y si bien aún hoy “la fuerza de un texto varía según sea leído o copiado” (Benjamin, 1987:21), la inclinación de superar lo irrepetible por medio

³²⁸ La segunda postura (la reproductividad como perversión de la cultura) es la que, mayoritariamente, expresa Adorno. Según esta posición, en una época de industria cultural como condición hegemónica, a través de la reproducción sólo se asiste a la cultura de manera indirecta (cf. 1998:188). En el desarrollo de este análisis se desliza la célebre equivalencia entre el capitalismo y el fascismo, ya que, como en el aparato montado por Joseph Goebbels, “para demostrar la divinidad de lo real no se hace más que repetirlo cínicamente hasta el infinito” (*ibídem*, 192).

³²⁹ En este sentido, McLuhan sostiene que “la repetitividad es la esencia del principio mecánico que ha dominado nuestro mundo, sobre todo desde la tecnología de Gutenberg. El mensaje de la imprenta y de la tipografía es, en primer lugar, su repetitividad” (1996:173-174).

de su reproducción fue cobrando nuevas particularidades con el paso del tiempo.³³⁰ Con la promoción de la “cultura libre”,³³¹ el *copyleft* y la emergencia de lo que se denominan “obras derivadas”,³³² la repetitividad –con la consiguiente reconfiguración de las nociones de “autor” y “consumidor”– cobró un relieve particular. Según Lila Pagola:

Si las copias de obras históricas en clave de estudio, de homenaje o de crítica han sido prácticas muy frecuentes en la historia del arte pasado, el elemento diferencial que introduce la técnica en esa dinámica es la facilidad y el acceso: ya no es necesario tener la habilidad para “volver a hacer” la obra, sino que se puede crear con fragmentos circulantes en forma de copias técnicas idénticas y ampliamente disponibles.

(en Kozak, 2012:68)

En la literatura de Juan José Mendoza, en la serie digital y –como veremos– también en la de Charly Gradin sobrevuela la idea de una literatura *remix*: aquella que en una actualización del *collage* y el *ready made* vanguardistas genera obras nuevas a partir de lo ya hecho. Es decir, de la utilización de fragmentos, de la manipulación y reversión de copias circulantes, del *déjà dit*,³³³ en contra de la idea de Viktor Shklovski de que “lo que ya está ‘realizado’ no interesa para el arte” (1978:60). Según Manovich,

³³⁰ Para Benjamin ya con la aparición de la fotografía, donde cada placa es posible de muchas copias, “preguntarse por la copia auténtica no tendría ningún sentido” (1989:27).

³³¹ Según Lila Pagola “la cultura libre se sustenta principalmente en un conjunto de prácticas recientes e históricas ampliamente extendidas de copia, apropiación y redistribución de material cultural, que se han visto exponencialmente potenciadas con Internet” (en Kozak, 2012:69).

³³² En términos de Pagola “una formalización –no siempre deseada– de la interpretación del otro” (en Kozak, 2012:68).

³³³ El concepto de lo “ya dicho” pertenece a Antoine Compagnon (en *La seconde main, ou le travail de la citation*; Paris: Editions du Seuil, 1979). En concordancia con la idea de una dialéctica entre la continuidad y la ruptura entre los avances tecnológicos, y pensando en el trabajo a partir de materiales circulantes, Bourriaud sostiene que “reescribir la modernidad es la tarea histórica de los comienzos del siglo veintiuno” (2009:121). Se trata de aquello que en los capítulos anteriores veíamos como *détournement* (Debord 2000:192), ya que, en efecto, la apropiación y el desvío se encuentran en el centro de la lógica de la posproducción. “Como un conjunto de actividades ligadas al mundo de los servicios y del reciclaje –sostiene Bourriaud– la posproducción pertenece pues al sector terciario, opuesto al sector industrial o agrícola de producción de materias en bruto” (2009:7). Así, este grupo de artistas contemporáneos ya no estarían interesados en trabajar con materias primas, sino con objetos circulantes, “ya *informados* por otros” (*ibidem*, 8; el subrayado es del original). La pregunta central para Bourriaud – que nos sirve para pensar el corpus del siglo XXI– es “¿cómo producir la singularidad, cómo elaborar el sentido a partir de esa masa caótica de objetos, nombres propios y referencias que constituye nuestro ámbito cotidiano?” (*ibidem*, 13).

en esta tercera fase de la reproductividad,³³⁴ en vez de copias idénticas se da lugar a copias variables, es decir, a “muchas versiones diferentes” de lo mismo (2006:13). Si bien es cierto que una imagen digital consiste en un número finito de píxeles, su tamaño –a partir del principio de “escalabilidad” (*ibídem*, 14)–³³⁵ depende de la pantalla en que se reproduzca, otorgándole una materialidad potencial.³³⁶ Pero ¿qué pasa con la copia de esa imagen? ¿Podemos seguir distinguiendo las copias del original? En esta nueva codificación que surge de la replicación constante y que para Joselit anula las categorías de espacio y tiempo, el aura benjaminiana dejaría lugar a lo que este llama “un *buzz*” (2013:16),³³⁷ es decir, un zumbido prolongado equivalente al de un enjambre de abejas, que produce un efecto de saturación a partir de estar en muchos lados al mismo tiempo. Según Joselit, la imagen digital ya no depende del “aquí y ahora” benjaminianos, en tanto basa su potencial en la inserción en redes donde es plausible de diferentes reconfiguraciones: “las imágenes –afirma– ya no pertenecen a un sitio específico” (*ibídem*, 14).³³⁸

Ahora bien, más allá de esa obturación del aura en las copias que se diseminan por los canales del presente, existen algunos nexos en común: si la reproducción mecánica “fue una forma de reintroducir el discurso público en el campo poético”

³³⁴ Richard Stallman historizó en tres tiempos la reproductividad: artesanal, mecánica y digital (cf. Link, 2003:53). Teniendo en cuenta esta perspectiva crítica hablamos de una “tercera fase” para referirnos a la digital.

³³⁵ “Si equiparásemos un objeto de los nuevos medios a un territorio físico –dice Manovich exponiendo el principio de “escalabilidad”– las distintas versiones de tal objeto serían como mapas de ese territorio generados a diferentes escalas” (2006:14).

³³⁶ En esta línea, Bourriaud sostiene que en la imagen digital “la noción de dimensión no cuenta, cuyas proporciones pueden variar según el tamaño de la pantalla, que –a la inversa del cuadro– no restringe las obras a un formato preestablecido, sino que materializa virtualidades en un sinnúmero de dimensiones” (2013:86).

³³⁷ Por su parte, Goldsmith cuando analiza lo que llama el “lenguaje provisional” de los nuevos medios afirma que la oposición entre “original” y “copia” está dejando de ser relevante (cf. 2011:218).

³³⁸ En esta dirección, Slobodan Mijuskovic sostiene “la hipótesis de que estamos entrando en una edad donde la idea de original no tiene sentido, donde producción y reproducción tienen el mismo status, por lo que solo existen copias, esto es, copias de copias” (en Evans, 2009:144).

(Perloff, 2009:183), lo mismo pasa con la reproducción digital. En efecto, *Sin título* trabaja con la palabra pública: la noticia periodística (“...Plaza de Mayo: excombatientes comenzaron una huelga de hambre...” –2003:5–), el anuncio publicitario (“...el próximo viernes desde las 22 horas...” –*ibídem*, 5–), el guión de cine (“-voy a matar a Tom” –*ibídem*, 5–), el dato frío de la información burocrática (“A partir del 28 pensiones sociales y jubilados terminados en 0” –*ibídem*, 6–), el relato deportivo: (“...y Karl que golpea salvajemente la humanidad de un Friedrich que sabe manejar ¡miren ustedes! Sus manos, los guantes que bloquean los golpes arriba” – *ibídem*, 6–), o como veíamos en los primeros ejemplos analizados el habla barroca de un hombre de Estado caribeño hablando de Pancho Villa y la voz neutra para Latinoamérica de una sesión de fotos de modas. *Untitleddocument*, entre mensajes cifrados y códigos de programación, pone a circular fragmentos de “La estrategia de la ilusión” de Umberto Eco. Con la misma alusión procedimental hacia el *ready made*, *Spam* trabaja con las palabras que fueron quedando en la web; por ejemplo, mensajes del foro Mashada:

29 de diciembre de 2004 (06:00PM). En el foro Mashada, “La comunidad on-line de África”, Proletariat escribió “¿Cuál es el verdadero sentido de Mau Mau? ¿Por qué lleva ese nombre? ¿Tienen algún significado esas palabras?”. Dos horas después llegó la respuesta de Onyango Oloo. Citaba opiniones del historiador Maina wa Kinyatti: el término era un invento “mzungu”, o “muzungu”, se llama a los blancos en las lenguas Bantú.

(Gradin, 2011:23)

La lista de fragmentos circulantes es extensa: un comentario anónimo escrito en inglés en un canal de *YouTube*,³³⁹ el posteo de una adolescente en un blog,³⁴⁰ una canción de

³³⁹ “I come here to listen to this great voice everytime / my heart is heavy and I feel nostalgic of things past / which will never return. The fact that my eyes / become moist is irrelevant. (...) What a most / beautiful timeless melody and voice. R.I.P. / You great Italian Man.” (Gradin, 2011:50; en inglés en el original).

Calamaro,³⁴¹ una cita de Deleuze,³⁴² una de Martín Rodríguez,³⁴³ mensajes en el foro “Miramar en los 90”, en los que se desprende un estado de la lengua “que va volviéndose incomprensible” (Gradin, 2011:70):

Alrededor de un fogón hecho de frases enumeran los hitos del balneario en el que pasaron los veranos de su infancia. Listas de nombres como las contraseñas de un pasado almacenado en los servidores de una generación, cuyos integrantes, marcados por el recuerdo de aquellos lugares –la esollera en donde se dieron su primer beso, el kiosco 24hs en el que pasaron la primera noche lejos de sus padres–, esgrimen un saber de baqueanos, arman la guía de la felicidad compartida e intentan invocarla como a dioses menores: “Chicama, Rockaway, Pibelandia, Boycott, Mickey, Ancar, La Granja de Ofelia, la peatonal, el muelle, Mariachi... sin palabras”, dice uno, que desata un hilo de asociaciones libres al que van agregándose datos cada vez más precisos, “buscar frees para Tijuana en la esollera de Rockaway.. eso sí q es vida..”

(*ibídem*, 68)

En este sentido, pensando en la imagen poética nos preguntamos por aquel “buzz” que refería Joselit, aquella ausencia de tiempo y espacio para la imagen digital: ¿la comunidad online de África no sigue una cartografía espacial?: Onyango Oloo cita al historiador Maina wa Kinyatti para pensar un léxico “mzungu” o “muzungu”. ¿Calamaro, Deleuze, Martín Rodríguez, en el “poder explosivo” del nombre propio (cf. Goldsmith, 2011:178)³⁴⁴ no producen un anclaje en un tiempo y un espacio determinados? ¿El foro “Miramar en los 90”, todavía colgado en la red, no está cimentado en su época? Textualmente, la lista de nombres que quedaron flotando son

³⁴⁰ “‘Completing each other sentences’: en su blog una chica pone una foto suya con su novio y relata el día a día de la relación. Detalles de charlas, accidentes íntimos, frases que se completan entre sí o se dejan sin terminar. El post se titula ‘This is for real’, su primera oración ‘I’m in love’” (*ibídem*, 65; en inglés en el original).

³⁴¹ “Aquella hermosa canción, cuando los Bang Bang ‘ya separados, con un tema / habían pegado que decía así: / «Bajo el signo de Géminis incubado / 69 es el número dorado / somos dos en uno, un todo formamos / con doble cañón la carga disparamos...»” (Gradin, 2011:66).

³⁴² “Vacuolas de silencio y soledad” (*ibídem*, 67).

³⁴³ “Y siempre seremos eso: los que estamos alrededor de una mesa, tomando mate, mientras alguien nos lee, en una luminosa periferia, algún texto que, quizás, conforme la piedra fundamental de un futuro orden” (*ibídem*, 71).

³⁴⁴ Goldsmith remarca el “poder explosivo” de los nombres propios impresos en la página (2011:178) cuando analiza la ensayística de Gilbert Adair.

“las contraseñas de un pasado almacenado en los servidores de una generación” (Gradin, 2011:68). Una lista que una década después resuena con la fuerza de una lengua extranjera: “Chicama, Rockaway, Pibelandia, Boycott, Mickey, Ancar, La Granja de Ofelia, (...) Mariachi” (*ibídem*).³⁴⁵

Según Bourriaud, los artistas actuales, inmersos en una “cultura del uso” (2009:16),³⁴⁶ “más que transfigurar un elemento en bruto (la tela blanca, la arcilla, etc.) utilizan *lo dado*” (*ibídem*, 13). En la clave ‘*paste*’ de estas obras –en esa “intertextualidad [que refiere Jameson] que constituye un rasgo deliberado y programado del efecto estético” (1992:50)– el fondo de producción vuelve a ser el *ready made* de Duchamp; de ahí que Speranza lo proponga como “poderoso transformador” del arte actual.³⁴⁷ “Si el artista puede producir una obra nueva replicando una obra propia, ¿por qué no intentarlo con obras de otros?” (2006:78), se pregunta la crítica emulando la conciencia creadora de Duchamp, y con ella una concepción del arte como “producción de modelos reactualizables infinitamente” (Bourriaud, 2009:65).

³⁴⁵ En la misma línea, “El peronismo spam” de Gradin (realizado en base a motores de búsqueda a partir del enunciado “El peronismo es como”) activa una repetición de la lengua que pone en primer plano, parafraseando a Rubio, aquellas “voces que se cuelan entrecomilladas” (2012:104): de Corach a Leopoldo Marechal, de Giovanni Sartori a Homero Simpson, pasando por Manuel Peyrú y la anónima “Normita” (s/n). Algo parecido ocurre con *La cadena del desánimo* (2012) de Pablo Katchadjian, una recopilación de citas que va del lunes 12 de marzo al jueves 6 de diciembre de 2012, un libro –en sus propios términos– “armado con restos de La Nación, Clarín, Página/12 y Perfil” (2012, par 2.20). “Solo cité citas” dice Katchadjian y pone en escena “un nivel de composición mínimo” (*ibídem*, par 2.22) en el que lo más importante pasa por la reposición del contexto de aquellas citas, ancladas en un tiempo y un espacio específicos.

³⁴⁶ Bourriaud habla de “cultura del uso o cultura de la actividad” para referirse a una serie de obras que siguen una concepción del arte como “la terminación temporaria de una red de elementos interconectados, como un relato que continuaría y reinterpretaría los relatos anteriores” (2009:16-17). Más adelante afirma que “es *el uso del mundo* lo que permite crear nuevos relatos” (2009:55; el subrayado es del original).

³⁴⁷ Speranza sostiene que Duchamp se convirtió en “héroe del pop” y “padre de la apropiación” (2006:207).

2.4. Ruido

En la serie digital esta modalidad de copia se encuadra en un gesto más amplio, a partir del cual los materiales adquieren una nueva impronta, en concordancia con aquella “posproducción” que analiza Bourriaud. El crítico francés toma el concepto del ámbito de las artes audiovisuales para referir a un conjunto de técnicas de reescritura extendidas dentro del arte contemporáneo: “Desde comienzos de los años noventa – afirma– un número cada vez mayor de artistas interpretan, reproducen, reexponen o utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles” (2009:7). En el caso de las formaciones analizadas, los elementos tomados de diversos entornos son usados y a veces distorsionados, de manera tal que el ruido (como puesta en abismo que apunta al propio medio) aparece como un filtro en el que la apropiación puede diluirse en una nueva estética. “El espectáculo –dice Fernández Porta– se ha vuelto ilegible” (2007:60). En efecto, las formaciones cuestionan la unicidad del texto. A partir del ruido como recurso estético estos experimentos ponen de relieve la tensión entre el sentido y el sinsentido. Sin embargo, como afirma Clément Rosset “no hay ningún camino que no tenga un sentido (...) ninguna cosa que, aun cuando no proporcione ningún mensaje legible, al menos no esté determinada y sea determinable con total precisión” (Rosset, 2004:24).³⁴⁸ En un plano estético esto permite establecer vínculos con los experimentos de las vanguardias, en los que “el sentido podría ser muy bien la advertencia de que ya

³⁴⁸ Siguiendo a McLuhan estas formaciones –aunque ruidosas– tendrían el status de una melodía, ya que en su culto formal las “entonaciones retumbantes ya tienen suficiente sentido” (1996:40). McLuhan cita a Leonard Doob, quien “habla de un africano que, a pesar de no entender nada, se tomaba grandes molestias para escuchar cada tarde los informativos de la BBC. Para él ya era importante estar en presencia de estos sonidos todos los días a las siete de la tarde. Su actitud hacia el discurso se parece a la nuestra ante una melodía: las entonaciones retumbantes –concluye– ya tienen suficiente sentido” (*ibídem*, 40).

no hay ningún sentido” (Bürger, 1997:133).³⁴⁹ Dicha advertencia hoy se actualiza a los nuevos medios: en términos de Flusser las imágenes técnicas, a partir de las cuales surge esta literatura emergente, señalan “a la nada insignificante del afuera” (2015:74). “Todas esas fotos –afirma– esos filmes, la tv, video e imágenes computadas son significativas precisamente porque el mundo señalado por ellas es insignificante” (2015:74).

El postulado del *glitch art* de que a veces las computadoras dan error efectivamente se vuelve un lugar común dentro de la serie digital y se canoniza como una imposibilidad de lectura. Esta imposibilidad, como decíamos, emula un gesto vanguardista; en este caso el de levantarse contra el consumo “haciéndolo materialmente irrealizable” (Bozal, 1999:91):³⁵⁰ el poema “The Judas Crable” en *Abyssmo* de Doctorovich va cambiando las letras de los versos dificultando la lectura inicial; el sonido de *Untitleddocument* se vuelve insoportable después de unos minutos a la vez que la materia textual se superpone:

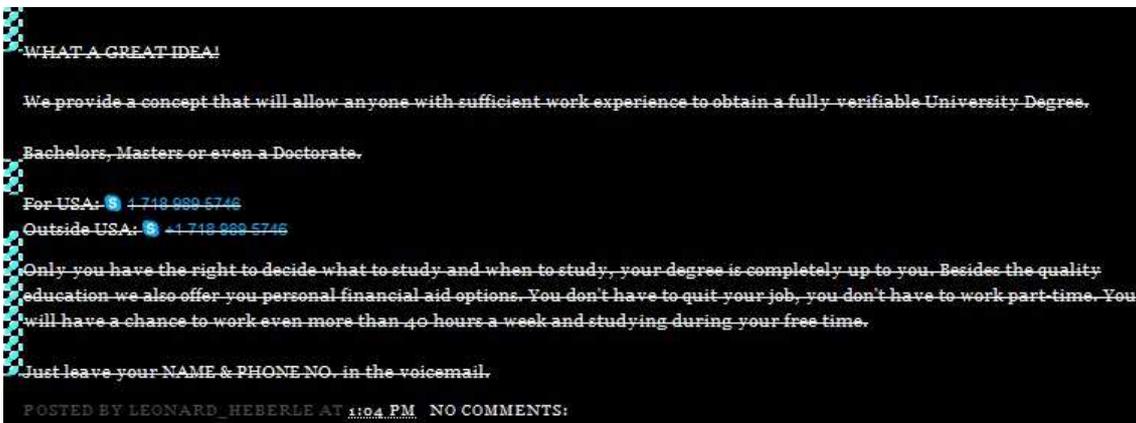
³⁴⁹ Bürger afirma este “sentido del sinsentido” cuando compara la obra-proyecto vanguardista con la obra clasicista: el carácter fragmentario de la primera se opondría a la vocación de totalidad de la segunda (cf. 1997:135-136).

³⁵⁰ Bozal afirma que “la repetición [de la industria cultural] anulaba el que era criterio vanguardista por excelencia, la ruptura y la originalidad, y el consumo se convertía en el único marco posible de la experiencia estética. A medida que esto sucedía, la vanguardia, a su vez, radicalizaba sus posiciones, incluso pretendía levantarse contra el consumo, haciéndolo materialmente imposible, en algunos de sus movimientos epigonales” (1999:91).

En cambio la cuestión que deben plantearse los estudiosos de la comuni-
 Habitualmente, los políticos, los educadores, los científicos c
 Naturalmente, estén los educadores en una posición más activa
 comunicación: la respuesta al mensaje. En esta forma se crea, por
 contrario, así sólo se controla el mensaje como forma vacía que
 No creo que todavía existan los que cambian una yavada a yavada de tal
 Presidente de la RAI», no es cuestión de esta cuestión que me mesurara
 sillón del presidente de la RAI»,
 o pero si esto que si tampoco es cierto que la acción sobre la forma de
 de la comunicación y no es un acto de comunicación que se realiza en
 la cadena comunicativa que supone una fuente que por medio de un transmi-
 Es un fenómeno que en el ejemplo del fútbol, lo que a cada uno de los tres casos se
 Un este sentido, la cadena comunicativa de este tipo deberá transfor-
 y se llevaría a cabo, no más, lo que que las interpretaciones que se
 había atribuido a ese mensaje. Una organización educativa que
 Naturalmente, de la comunicación se trata de una persona y persona, vea
 tal en la comunicación cotidiana a ambas de esta extensa y en la
 crea hasta el uso con la reflexión paradójica para comprender de esta
 más terrible de la comunicación de masas está en la interpretación
 La idea de la comunicación de masas es, hasta ahora, esta y en la
 para lograr una que el hecho de que se plantea como uno de los
 avanza en la dirección que hoy nos parece más probable, ésta se
 Habría que ir a la política, los educadores, los científicos de la co
 Probablemente, en la interrelación de los diversos medios de co

(Múseres, 2005: s/n)

El blog *Spamky* baja rápidamente poniendo de relieve el mecanismo antes que la propia
 materia semántica, que inclusive se presenta tachada:



(Múseres, 2007: s/n)

al igual que cierta información en *El talibán*:



(Alemian, 2008:22)

“El exceso de información –dice Huyssen– termina convirtiéndose en ruido” (2002:39). A partir de esta característica del ambiente mediático, el ruido se recorta como categoría crítica que relaciona la nueva sensibilidad emergente con “la postulación futurista del *rumore*” (Fernández Porta, 2007:165).³⁵¹ En esta línea, podemos inscribir la serie multimedia en determinada corriente que considera al ruido “no como algo incidental sino como esencial para la comunicación” (Perloff,

³⁵¹ Fernández Porta piensa el *sonic wall* y el *white noise* de grupos como Nine Inch Nails en relación con dicha postulación del “*rumore*” y afirma que el ruido es “uno de los tres elementos fundamentales de la nueva sensibilidad artística” (1997:165).

1991:15),³⁵² o más aún inscribirlas directamente en una ecología cultural ruidosa, de tráfico incesante,³⁵³ ambiente natural de los complejos modos de comunicación electrónicos.³⁵⁴ De hecho, para Perloff la actual diseminación de mensajes en canales sujetos a la interferencia constante adquiere la función de la *ostraniene* rusa,³⁵⁵ algo que parecería ser piedra de toque en las experimentaciones digitales.

3. Materialidad del nuevo entorno

Estas formaciones, mientras hacen referencia a las características del medio que las contiene, se levantan contra el prejuicio de la inmaterialidad de la imagen electrónica.³⁵⁶ 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

³⁵² Perloff cita el *Hermes* (1968) de Michel Serres, en el que este reflexiona sobre el significado y la función del ruido. En la misma línea de las formaciones que analizamos, para McLuhan en este nuevo ecosistema “un pequeño perdigón, o patrón, en un redundante bombardeo [acabaría] imponiéndose” (1996:236). Se trata de llevar “el principio del ruido hasta la cumbre de la persuasión” (McLuhan, 1996:236).

³⁵³ Perloff afirma que la poesía de la última parte del siglo XX está hecha en base a una trasposición del ruido en imágenes. Cuando un entrevistador le preguntó a John Cage cómo hacía para dormir en su cuarto piso de Manhattan con el ruido del tráfico, este respondió que encontró una manera de trasponer esos ruidos en imágenes de manera tal que entraran en sus sueños sin despertarlo. En base a esta trasposición que explicita Cage, afirma Perloff, es que está hecha la poesía actual (cf. 1991:xiv).

³⁵⁴ Contra el mito de la imagen digital como componente de “un mundo perfecto”, Manovich afirma: “mientras que en teoría la tecnología informática supone la duplicación perfecta de los datos, su uso real en la sociedad contemporánea se caracteriza por la pérdida de datos, la degradación y el ruido” (2006:23).

³⁵⁵ “Lo que los formalistas rusos llamaron *ostraniene* (volver extraño) –afirma Perloff– progresivamente se convirtió en una función de la actual diseminación de mensajes” (1991:16). Por su parte, Vattimo también relaciona los nuevos medios con este procedimiento de *ostraniene*: “¿en qué consiste –se pregunta– el posible alcance emancipador y liberador de la pérdida del sentido de realidad, de la auténtica erosión del principio de realidad en el mundo de los *mass media*? Aquí la emancipación –responde– consiste, más bien, en un *extrañamiento*” (1996:84; el subrayado es del original).

³⁵⁶ 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” (2012:45).

producción estética, como veremos, está ligado históricamente con la materialidad del avance tecnológico.

La 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. Como veíamos en el capítulo anterior a cuento de la novela de Alejandro López, Perloff, en su análisis físico de la obra futurista, trae a colación el concepto de “faktura” (la “textura”, la materialidad). Esta idea de que la textura se impone sobre el significado semántico es recuperada posteriormente por Andy Warhol: “No leo mucho acerca de mí mismo –afirma y en cierto punto se desliza un arte poética– solo miro las fotos en los artículos, no me importa qué dicen de mí; solo leo *la textura de las palabras*” (cit. en Goldsmith, 2011:144; el subrayado es nuestro). Como en el método algebraico de Pogodin que refiere Shklovski –en el que los objetos son pensados en su número y volumen–³⁵⁷ 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,³⁵⁸ cierta plasticidad de la literatura a partir de la cual su contexto material cobra un relieve excluyente.³⁵⁹

³⁵⁷ “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, 1978:59).

³⁵⁸ Steve McCaffery sostiene que “al ver la letra no como un fonema sino como tinta, al insistir en su materialidad, inevitablemente se impugna el status del lenguaje como portador de un significado incontaminado” (cit. por Perloff, 1991:129).

³⁵⁹ Perloff, en su lectura de “El Music Hall” de Marinetti, marcando una línea de continuidad entre diferentes experimentaciones, sostiene que “desde el momento en que [los] espacios en blanco se convierten en un elemento integral de la composición, en una especie de rasgo de diseño, ya no hay más que un paso hasta un manifiesto como *L’Antitradition futuriste* de Apollinaire” (2009:219).

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” (2009:264)– a las tuberías de la estructura urbana, porque una cosa y otra estarían en íntima relación.³⁶⁰ Las “rugientes máquinas” (Perloff, 2009:213) que son tema de los manifiestos futuristas proporcionan también un nuevo formato tipográfico. Si arriba dábamos a entender que las nuevas experimentaciones ya no trabajan con materias primas sino con productos *ya hechos*, aquí podemos ajustar el concepto y pensar la tipografía –su forma y distribución en el espacio de una página o pantalla– como un material en bruto,³⁶¹ con el cual se posproduce el trabajo prefabricado de otros escritores (ya sea en sentido literario o escritores anónimos del entorno digital).

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.³⁶² 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.³⁶³ Esta característica sobresale en el análisis de Gonzalo Aguilar, quien supera una perspectiva

³⁶⁰ La materialidad de la obra pictórica o literaria, decíamos, se relaciona con la materialidad del avance tecnológico. En este sentido proponemos ver cómo Perloff incorpora a su lectura los “monumentos” de Robert Smithson en el capítulo “‘Deux ex maquina’: algunos legados del futurismo” (2009). “Contemplados desde el avión en vuelo –dice– ‘el pavimento, las zanjas, los montículos, las pilas de cosas, los senderos, las acequias, las carreteras, las terrazas, etcétera, tienen un potencial estético’” (2009: 415).

³⁶¹ “La tipografía –dice McLuhan– no sólo es una tecnología, sino también un recurso natural o materia prima, como el algodón, los bosques o la radio” (1985:196).

³⁶² De hecho, para Perloff, el arte concreto “anticipa” la poesía digital (cf. 2010:13).

³⁶³ En este sentido, Claudia Kozak y Alelí Jait sostienen que “se puede situar a lo que dio en llamarse poesía concreta en los años cincuenta y parte de los sesenta en el ámbito de las ciudades, de los medios masivos de comunicación y de los idearios desarrollistas; siendo lo concreto sinónimo de modernización y constituyéndose como la alternativa latinoamericana que introduce la variante tecnológica para la producción de sus poéticas” (Kozak, 2012:55).

inmanente de la producción del concretismo en Brasil; es decir, no lee solo sus manifiestos y poemas, sino que aborda “sus vínculos con el panorama urbano e institucional de San Pablo en los años 50”, relacionando “la conformación del signo poético [con] una serie de opciones políticas y culturales que se comprenden mejor en su vinculación con el entorno” (Aguilar, 2003:16).

Por su parte, cierta zona de la escritura del presente constituye un nuevo capítulo en la historia de la relación entre expresión estética y avance tecnológico. Tomando como soporte lo que Flusser llama un aparato *soft*,³⁶⁴ (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,³⁶⁵ cierta fe en lo que Martin Worthy llama “las propiedades de la cosa en sí” (cit. en McGann, 2001:146).³⁶⁶ Efectivamente, en aquel aparato *soft* residen cantidades enormes de lenguaje: los *yottabytes* del entorno digital que se siguen acumulando constantemente.³⁶⁷ Esta existencia material, desde un plano estético se

³⁶⁴ 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” (1990:30).

³⁶⁵ En el año 1993 McGann comienza a trabajar en el “archivo Rossetti”, una construcción hipermedial de 10.000 imágenes y archivos de texto para el uso de estudiantes universitarios. Luego del año 2000 (cuando estuvo concluido) el archivo pasó de ser un proyecto editorial a una base de datos para pensar un nuevo tipo de textualidad: según McGann, la “textualidad radiante del hipertexto” (2009:46).

³⁶⁶ McGann sostiene que incluso los trabajos de la imaginación “deben ser tratados como podríamos tratar cualquier otro objeto material, es decir, como destornilladores o registros de negocios” (2001:170). En esa clave, los espacios aparecen como expresiones no lexicales, las formas textuales como instrucciones de lectura, en suma, todo rasgo formal como significante.

³⁶⁷ “Yottabyte” corresponde con una unidad de medida de almacenamiento de información (su símbolo es YB y equivale a 1208925819614629174706176 bytes). A cuento de una obra plástica de Erik Kessels (quien imprimió 950.000 fotos bajadas de la red social *Flickr*) Speranza señala esta característica material del entorno digital: “el ejercicio desahogado de apropiación era su módico intento de dar realidad material a los miles de mega- (giga-, tera-, peta- o exa-) bytes de retratos, fotos familiares, suvenires de viajes, reproducciones de obras maestras, anuncios publicitarios, instantáneas de la vida privada y la vida pública que hoy conviven en el fárrago promiscuo de la red. Flickr contaba entonces con seis mil millones de fotos almacenadas (que hoy ya son ocho mil), la misma cantidad que recibía Facebook en un mes (hoy ya son nueve mil)” (2013: s/n). Y luego agrega: “En 2016 el tráfico de la web podría llegar al zettabyte

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 tanto, como describe Malevich, “se extiende (...) en el espacio real (...) y alcanza la tridimensionalidad (...) al brotar del plano de la superficie del lienzo” –cit. en Perloff, 2009:173–) 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, 2003:222).

A partir de este énfasis, como decíamos, las formaciones que analizamos cuestionan un sentido común que suele concebir al entorno digital como inmaterial. *Abyssmo* 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*,
 haciendo caer a la víctima repetidas veces sobre la punta.

(1997: s/n; el subrayado es nuestro)

(unidad de almacenamiento que le agrega al byte la vertiginosa cifra de veintiún ceros), un archivo ya inimaginable de imágenes y textos disponible en cualquier pantalla” (*ibidem*).



(*ibídem*)

En términos de Virilio podemos hablar de “una tentación del ser pesado” (Virilio, 1993:31): 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’” (1993:140). Según nuestra perspectiva, en las formaciones del capítulo 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):

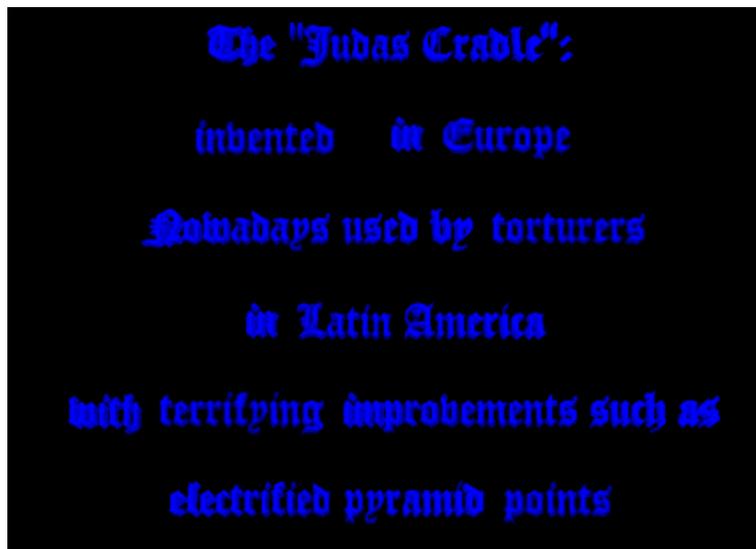


La mayor fuente de dolor
para el pueblo de Auschwitz

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)³⁶⁸

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

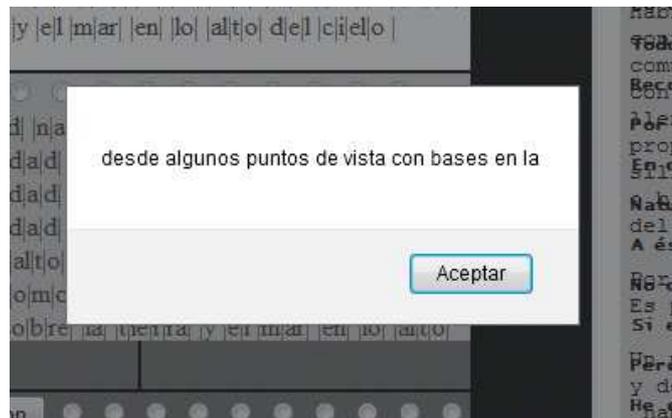


(*ibidem*)

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 Aguilar a propósito de la poesía

³⁶⁸ 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*.

concreta “la tipografía tiene la capacidad de connotar, en su forma, una fase histórica del desarrollo de las fuerzas productivas” (2003:246), esta tipografía que emula el gesto artesanal (cierto aura de lo manuscrito) se contraponen 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:


```

          ** ** * *          ***** *
**      ***          **
-----
          ** ** * *          *****
          *
**      ***          **
-----
          ** ** * *          ***** *
**      ***          **
-----
** ** * *          ***** *
**      ***          **
-----
Ilm D/a/s /i/s/t e/i/n Te/x/t
t(html) there%%%%is%% a %/
s/+i+/m/+++p/l/e a/n/d F/a/s/+++++++t+/
**      ***          **
Ilm D/a/s /i/s/t e/i/n Te/x/t
t(html) there%%%%is%% a %/
s/+i+/m/+++p/l/e a/n/d F/a/s/+++++++t+/Ilm
D/a/s /i/s/t e/i/n Te/x/t
t(html) there%%%%is%% a %/
s/+i+/m/+++p/l/e a/n/d F/a/s/+++++++t+/ **
** ** * *          ***** *
**      ***          **
-----
**      ***          **
** ** * *          ***** **
-----

```

++++

.0#0#,#9' y gpp, "MOMMOMg

+ + + + + + + + + + +

+ + + + + + + + + +

+ + + +

+ + + + +

+ + + +

+ + +

+

+ Ilm D/a/s /i/s/t e/i/n Te/x/t

t(html) there%%%%is%% a %/

s/+i+/m/+++p/l/e a/n/d

F/a/s/+++++++t+/Ilm D/a/s /i/s/t e/i/n Te/x/t

t(html) there%%%%is%% a %/

s/+i+/m/+++p/l/e a/n/d

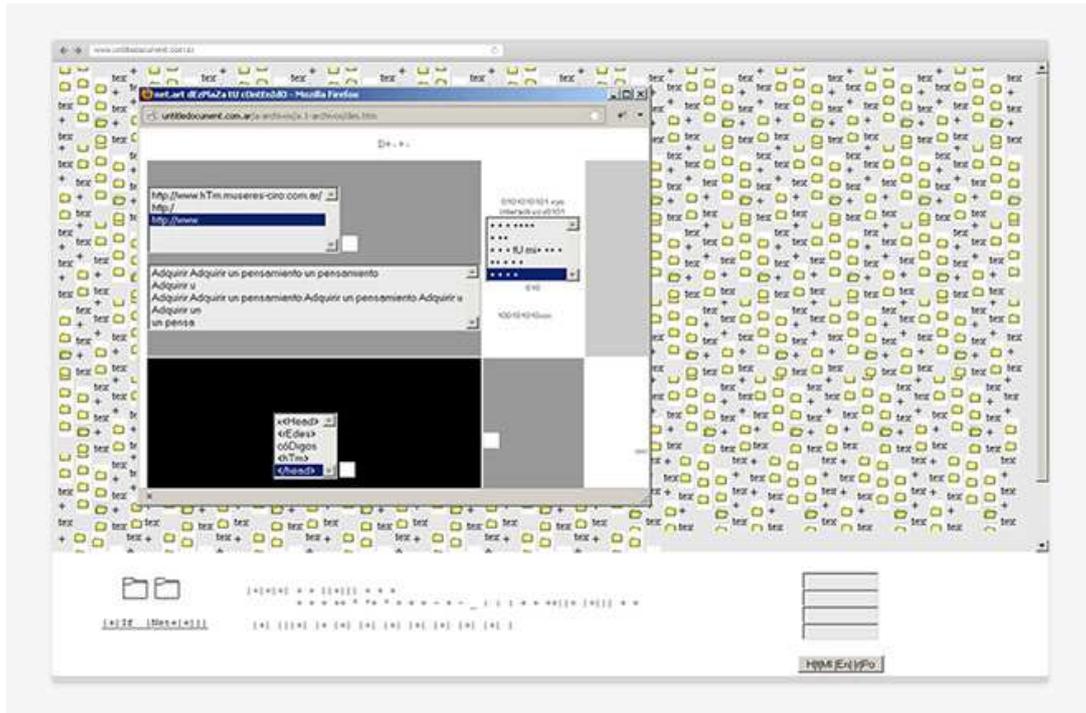
F/a/s/+++++++t+/

+

(Múseres, 2005: s/n)³⁶⁹

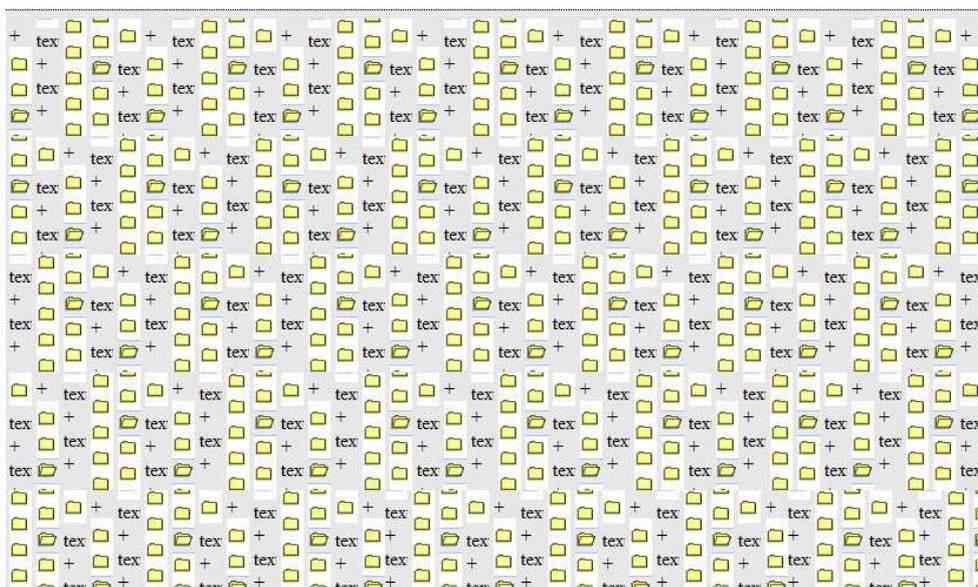
Desde el título la formación repone una dimensión corporal (“</MI CUERPO NO>”) y las frases que luego pueden reconocerse (“s/+i+/m/+++p/l/e a/n/d F/a/s/+++++++t+’”, “IS + - * *A SIMPLE and INVISIBLE SYSTEM”) al mismo tiempo que hacen referencia al código lo ponen en cuestión: aquello que es “simple”, “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” (2007:249). Efectivamente, en la línea del concretismo –presentado en términos de Rosmarie Waldrop como “una revuelta contra la transparencia del lenguaje” (cit. en Perloff, 2010:59)– 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:

³⁶⁹ Rancière, a propósito de Mallarmé, afirma que “la disposición de las líneas en el papel [y sirve para pensar la disposición gráfica sobre la página del monitor actual] tiene que presentar al mismo tiempo el cuerpo y la idea de su idea. Tiene que dibujar, entonces, la sintaxis misma del pensamiento, las formas y los ritmos que vuelven apropiado el espacio del pensamiento a la música del mundo” (2009:185).



(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, 2003:117):



(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.³⁷⁰ 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 (2011:168)– a lo largo de la serie deriva en lo que en el capítulo dedicado a la literatura de Rubio llamamos “un gesto sagital”: la morfología pesada –en 3D– de la palabra “Menem”, los fragmentos recortados de la televisión en *Sin título*, los mensajes de los amantes en *Mi deseo es tu deseo*, el listado de presos de Guantánamo en *El talibán* que se muestra como un bloque de palabras:

³⁷⁰ Goldsmith, viajando en un avión ve que una pantalla se interrumpe y que en ella aparece el código de programación, lo que lo lleva a reflexionar sobre el nuevo ambiente literario que concibe la superficie visual como “una piel delgada donde reside lenguaje” (Goldsmith, 2011:16), entendiendo por lenguaje los códigos alfanuméricos.

al qahtani muhammad mani ahmed al shal lan ghazi fahed abdullah 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 naji al hasan barayan majid al karnaz murat sebairi abdel hadi mohammed badan al sebairi amin omar rajab ismail sadeq muhammad sa id ikassrin laacin nur yusif khalil abdallah al rashid mesh arsad lahassih najeb sharipov rukniddin fayziddinovich fazrollah mehrabanb ali walid muhammad haj muhammad batayev ilkhani turdbyavich awad waqas mohaamed ali tsiradzho poolad vakhidov sobit abdu mukit valikhonovich al utaybi muhammad surur dakhilallah aliza abdul rauf tayyeb ali abdul motalib awayd hassan al saleh naser abdul rahman mohamed rasool habib said salam abdullah 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 abdullah ahmed turki mash-awi zayid al asiri makram murtadha al said jaid al khathami saleh al arbaysh ibrahimj sulayman muhammad moqbill muhsin muhammad musheen musa bin ali bin said al amri tourson ahmad bin atef mahmoud omar mohammed amitri nasser najiri abdel aziz abdullah muhammad salehove maroof saleemovich al hameydani khalid bin abdullah mishal thamer razak abdul kamel abdullah kamel abdullah humud dakhil humud sa'id al jad'an jarabh saeed ahmed mohammed abdullah sareem souleimani laalami mohammed hadjarab nabil qasim khaled al utaybi abdullah ali anvar hassan al khalifa sheikh salman ebrahim mohammed ali al oshan saleh abdall basadrah yasim muhammad khenaina muhammad ali hussein commander chaman abdulayev omar hamazayavich hintif fadil husayn salih adil ahmed al dosari juma mohammed abdul latif al wafti abdullah abd al mu'in al baddah abdul aziz abdul rahman abdul aziz al harbi tariqe shallah hassan zemmorei mosa zi abbas yusef basit akhdar qasem mahnut bahtiyar mamut abdul helil khalik saidullah abdulghupur hajiakbar abdulqadir khun abdullah allaihy 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 hozafa wasim mohamed ahmed subii nasir mazyad abdallah 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 abdu rahim abhanov yakub daoud mohamman magrupov abdullah tohtasinovich ismail yasin qasem muhammad sharif mohammed 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 khairkha kharullah said wali patel mustaq ali lagha lufti bin swei kasimbekov kammalludin kurd mohammed anwar hassan emad abdalla hassan mohammed mohammed al noofayee abdalaziz kareem salim mingazov ravil labed ahmed bin kadr bin hadiddi abdul haddi boucetta fethi diyab jihad ahmed mujstafa deghayes omar amer madni hafez qari mohammed saad iqbal nasim mohammed 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 mohammed al marwalah bashir nasir ali balzuhair shawki awad al maythali ha il aziz ahmed ullah amin nashir sa id salih sa id hashim mohammed ismat ullah sangaryar rahmatullah khan shawali jawad mohamed mohammed taj ullah faiz razzaq abdul gul khi qudus abdul ameur mammar din juma razzak abdul rahmatullah azimullah mubanga martin

(Alemian, 2008:36)

En *El talibán*, la disposición gráfica de las palabras que adquiere una dimensión visual

incluso cifra el sentido semántico del mensaje:

sagital que según Perloff se retrotrae hasta la composición de *El libro de los pasajes* de Benjamin,³⁷¹ se vincula con el “deslizamiento a lo indicial” que refiere Hal Foster cuando analiza el *ready made* de Duchamp (2001:84). Su cualidad “mostrativa” (Virilio, 2001:54),³⁷² 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” (*ibídem*, 55; el subrayado es del original).

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 del capítulo 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; el hipervínculo y el multimedia como factores que facilitan nuevas posibilidades de lectura; y la copia digital y el ruido como dispositivos estéticos que se vinculan con el nuevo entorno. La ética *soft*, sin embargo, es cuestionada a partir de la referencia a la tradición de la 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, como veíamos en el capítulo anterior, suelen tener implicancias políticas.

³⁷¹ Según Perloff, Benjamin efectivamente se erige como precursor y paradigma para la poesía digital, por el uso del ensamblado, es decir, la yuxtaposición de material preexistente: una poética de citas, anécdotas, aforismos, parábolas, prosa documental, ensayo personal, fotos, diagramas. Siguiendo esta línea sagital, el propio Benjamin afirma: “No tengo que decir nada. Solamente mostrar” (cit. en Perloff, 2010:25).

³⁷² 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” (2001:54).

Capítulo 5

Cuestión de peso: Pablo Katchadjian y su “Aleph engordado”

1. Apropiación

En este capítulo abordamos de manera crítica *El Aleph engordado* (2009) de Pablo Katchadjian. Como en aquellos experimentos de la década del setenta a los que se refiere Goldsmith en que el lector se convierte en escritor,³⁷³ Katchadjian tomó como base el cuento de Jorge Luis Borges y agregándole secuencias lo transformó en un texto diferente con más del doble de su extensión.³⁷⁴ En cierto sentido, el procedimiento de tomar palabras de otro y hacerlas pasar como propias en una operación conceptual que excede la del plagio se vincula con la embestida contra la creación individual ensayada por las vanguardias históricas.³⁷⁵ Según nuestra hipótesis, aunque el libro esté editado en papel, los métodos compositivos aluden a un efecto relacionado con la maquinaria *soft* del entorno digital. En consonancia con las posibilidades abiertas por un nuevo tipo de textualidad, la operación de Katchadjian propicia un movimiento del lenguaje, a partir del cual el texto de Borges se resignifica en un nuevo contexto. Además, puede

³⁷³ Goldsmith recuerda las experimentaciones de la década del setenta en Estados Unidos, en las que los poetas proponían maneras en que el lector pasara a formar parte activa de la construcción del poema (cf. 2011:153).

³⁷⁴ De 4.000 palabras que tiene el cuento original se transformó en una *nouvelle* de 9.600. Goldsmith afirma que a nadie se le ocurrió tomar palabras de otros y hacerlas pasar como propias; cita “Pierre Menard...” de Borges, pero luego aclara que no se trata exactamente de una copia sino de dos libros idénticos escritos con “un mal sentido del *timing*” (2011:109).

³⁷⁵ Peter Bürger en su análisis de las vanguardias históricas señala esta negación de la creación individual. El teórico pone como ejemplo la firma de Duchamp sobre productos serializados (cf. 1997:106-107). Por su parte, la apropiación de Katchadjian tensiona la idea de una creación solitaria al dialogar con un texto en una forma que supera la de la mera intertextualidad.

reconocerse una lógica aditiva en el método de agregados y una alusión al ambiente multimedia en la incorporación de imágenes. Con relación al procedimiento nos resulta productiva la noción de “diálogo”,³⁷⁶ ya que, como sostiene Katchadjian en la segunda posdata, “el texto de Borges está intacto pero totalmente cruzado [por el suyo]” (2009:50).³⁷⁷

En un segundo apartado abordamos las repercusiones del texto en torno al debate sobre su judicialización. En el año 2011 María Kodama –quien tiene los derechos de la obra de Borges hasta el 2057– amparándose en los artículos 72 y 73 de la ley 11.723 del Régimen Legal de la Propiedad Intelectual acusó a Katchadjian de defraudación de los derechos de autor, iniciando un proceso que prevé un embargo por ochenta mil pesos y penas que van de un mes a seis años de prisión.³⁷⁸ A partir de la iniciativa de Kodama, Katchadjian y su “Aleph engordado” se convirtieron en un “caso”

³⁷⁶ Terranova, a partir de una anécdota de la historia plástica, es quien advierte sobre la productividad de la noción de “diálogo” a la hora de leer estos textos que define como “vandálicos”: “el artista ruso Alexander Brener pintó, en 1997, un signo de dólar con aerosol verde sobre el cuadro *Cruz Blanca Suprematista 1920–1927* de Kasimir Malevich. La obra se exponía en el Stedelijk Museum de Arte Moderno de Ámsterdam. Durante el juicio por vandalismo y daños, Brener declaró: ‘La cruz es un símbolo de sufrimiento, el signo del dólar es un símbolo de comercio e intercambio. ¿Desde qué punto de vista humanitario son las ideas de Jesucristo de mayor significancia que las del dinero? Lo que yo hice no fue contra la pintura. Veo en mi acto un diálogo con Malevich’. Relativizando esta pirotécnica verbal –sigue finalmente Terranova– habría que recuperar la palabra ‘diálogo’ como un concepto clave de la argumentación” (2015^a: s/n).

³⁷⁷ Algo que se vuelve explícito en un nivel de inmanencia textual: Daneri llama por teléfono para acordar una cita con el narrador y este dice: “...me propuso que nos reuniéramos a las cuatro ‘para tomar juntos la leche’, y luego de un silencio que adjudiqué a su sadismo agregó: ‘en el contiguo salón bar que el progresismo de Zunino y de Zungri –los propietarios de mi casa, recordarás– inaugura en la esquina; confitería que te importará conocer’. No, no me importaba, pero sin saber por qué acepté rápidamente, con más resignación que entusiasmo pero también, supongo, como un modo de tomar alguna iniciativa en ese encuentro” (2009:21; el subrayado corresponde con los agregados de Katchadjian y las cursivas con un énfasis nuestro).

³⁷⁸ Como aclara Ricardo Strafacce, escritor y abogado de Katchadjian, los derechos de Borges pasaron de Emecé a Random House Mondadori por dos millones de euros mientras que Katchadjian hizo 200 ejemplares que valían 15 pesos cada uno, de lo que se deduce su posición marginal en el campo literario (Cf. “Kodama no es nada”; entrevista a Ricardo Strafacce; en <http://revistatonica.com/2012/07/20/kodama-no-es-nada/>). El argumento de la defensa sostiene que en la acción de Katchadjian no hubo dolo, ni intento de lucro. Kodama, anteriormente, inició un juicio contra un escritor español por las mismas razones; aquella vez el acusado fue Agustín Fernández Mallo, autor de *El hacedor (de Borges) Remake*.

que marcó tensiones a la vez estéticas y políticas en el interior del campo literario,³⁷⁹ e inclusive cobró relevancia mediática. Atendiendo estos acontecimientos públicos, examinamos el conjunto de intervenciones desde la perspectiva de los modos institucionales de funcionamiento de la literatura que Bourdieu describe en *Las reglas del arte*. Para empezar, el análisis nos lleva a reponer la categoría de campo intelectual como espacio “de luchas” simbólicas (Bourdieu, 1995:29), y por consiguiente a problematizar la hipótesis de Ludmer de las literaturas postautónomas. Tomando como eje esas tensiones, nos proponemos cuestionar cierto consenso crítico en torno a que el mecanismo de apropiación que está en la base de los procedimientos analizados en los capítulos anteriores se encontraría extendido de manera tal que no produciría reacción alguna.³⁸⁰ La discusión que activa la iniciativa de Kodama excede el caso en cuestión y deriva en distintas implicancias de orden general: la validez o no de ciertos procedimientos estéticos que tienen una larga tradición; la crítica hacia una concepción de las obras como mercancías en una sociedad capitalista; y sobre todo hacia una

³⁷⁹ Bourdieu afirma que “la mayoría de las estrategias literarias están sobredeterminadas y muchas de sus ‘elecciones’ son golpes dobles, a la vez estéticos y políticos, internos y externos” (1995:308).

³⁸⁰ La línea de consenso con relación al uso de material circulante como materia prima para la composición literaria es extensa. Sarlo, pensando en este tipo de procedimientos, habla de “operaciones que están completamente teorizadas ya por la crítica literaria” (cit. por Zunini; 2015: s/n). Fusillo, por ejemplo, afirma que “gracias a las grandes redes de Internet, que han dado lugar a una forma de textualidad más fluida e inestable, con una permanente tendencia a lo provisional (...) se debilita el concepto totalmente moderno de propiedad literaria, y se debilita igualmente su *pendant* negativo, el plagio” (2012:229-230; subrayado del original). Por otro lado, Goldsmith cuando reflexiona sobre las experimentaciones plásticas afirma que luego de Duchamp y Warhol el discurso de la reproductividad pasó a “formar parte del *mainstream* del mundo de la producción estética” (2011:7),³⁸⁰ al tiempo que la apropiación devino en una práctica legitimada dentro del universo de la literatura. “En una época donde la cantidad de lenguaje está creciendo exponencialmente –afirma– combinado con un gran acceso a herramientas con las que gestionar y manipular las palabras, la apropiación está llamada a convertirse en una herramienta más en la caja de los escritores, una aceptable –y *aceptada*– manera de construir un trabajo de literatura, incluso para aquellos escritores más tradicionales” (2011:124; el subrayado es nuestro). En la misma línea, Douglas Crimp sostiene que la apropiación parecería homologada como procedimiento a tal punto que se convirtió en una “categoría académica en torno a la cual se organizan ciertos objetos” (en Evans, 2009:193). David Evans, por su parte, en un análisis de documentos de arte contemporáneo señala que la apropiación como procedimiento fue formalmente institucionalizada durante la década del setenta (cf. 2009:14).

legislación desfasada con relación a los nuevos modos de circulación de la literatura y la información en general.

2. Dos morales en tensión: el texto en sí

“Por increíble que parezca, yo creo que hay (o que hubo) otro Aleph, yo creo que el Aleph de la calle Garay era un falso Aleph”

(Jorge Luis Borges)

Benjamin en *Dirección única* sostiene que “la fuerza de un texto varía según sea leído o copiado. (...) Sólo el texto copiado –afirma más adelante– puede dar órdenes al alma de quien lo está trabajando, mientras que el simple lector jamás conocerá los nuevos paisajes que, dentro de él, va convocando el texto, esa carretera que atraviesa su cada vez más densa selva interior” (1987:21-22). Siguiendo la cita de Benjamin y los planteos de Goldsmith sobre el trabajo de escritores que producen a partir de obras de otros autores nos preguntamos si es posible “entrar físicamente en el texto a partir de la copia” (Goldsmith, 2011:151).³⁸¹ A diferencia de algunos ejercicios de escritura “no creativa” en los que los alumnos de este último intentan “meterse en la cabeza” de un escritor y emular su estilo (*ibídem*, 150),³⁸² Katchadjian con *El Aleph engordado* produce más una tensión que una continuación del original. Podríamos preguntarnos si este experimento surge efectivamente de las órdenes que le da el texto de Borges, o si se lo puede abordar en otra clave de lectura. Según nuestra perspectiva el clásico queda

³⁸¹ Flusser, años antes, se pregunta si eliminando al autor “¿habremos eliminado también la creatividad?” (2015:133). Ese interrogante nos permite establecer una línea de contacto entre las formaciones que analizamos en el capítulo anterior y el problema planteado en este capítulo. La respuesta de Flusser está orientada a pensar un nuevo significado de “creatividad” “que emerge de la actividad dialógica” (2015:133).

³⁸² Goldsmith propone este ejercicio tomando como base la literatura de Jack Kerouac (cf. 2011:150).

tensionado por esa tarea de copista (que en el contexto de la literatura de Katchadjian se actualiza en la técnica del *copy and paste*), ya que cada fragmento se resignifica al ser puesto en un contexto nuevo.

El gesto de tomar un texto preestablecido –en una sociedad que gira en torno a la propiedad privada– y transformarlo en otro tiene de antemano una implicancia política. Pero más allá del gesto en sí, debemos advertir que no toda apropiación es equivalente ni sigue una misma línea. No es lo mismo apropiarse de materiales que de estilos, de procedimientos o de métodos constructivos. A partir de este planteo, cabe la interrogación sobre en qué consta la del “Aleph engordado” de Katchadjian (la apropiación de un texto entero que es a la vez uno de los clásicos argentinos más reconocidos). De un lado estaría la firma “Borges” encarnando el mito del autor y la presuposición de que “el ‘fundador’ (el genio, el Gran Hombre) produce información nueva a partir de la nada (de la ‘fuente’). El autor mítico –dice Flusser siguiendo a Nietzsche– crea en la soledad de los glaciares, en los picos más altos” (2015:132). Y del otro Katchadjian, una máquina copiadora que multiplica el original al tiempo que lo distorsiona. A través del procedimiento del engorde las voces del intercambio dialógico tienden a confundirse, pero por momentos claramente se percibe un ruido que perturba no solo el esquema original sino también la moral literaria del cuento de Borges. En este sentido, el “engordado” puede leerse como un escrutinio teórico, en el que el montaje de voces pone en juego ambas morales literarias: la compacta del original y la de la serie digital que funciona con una lógica aditiva.

Efectivamente, Katchadjian vuelve moroso el relato, lo contorsiona, se detiene en detalles que en algunos casos oscurecen el clima narrativo.³⁸³ Pero sobre todo la

³⁸³ El narrador de *El Aleph engordado* pasa por la casa de la calle Garay para saludar a Carlos Argentino Daneri y “a su padre sedado y ausente” (2009:8), tono oscuro que se replica en los engordes que sufre

relación entre el narrador y Daneri, que en el original se reduce a un desprecio recíproco, a partir de dichos agregados se vuelve más compleja. “Siempre nos habíamos detestado” (Borges, 1995:189), sentencia el narrador original, pero la técnica del engorde suma un matiz positivo: “a la vez me alegraba tener a alguien como él en mi vida” (Katchadjian, 2009:34; en adelante el subrayado corresponde con los agregados de Katchadjian). O Luego: “Carlos Argentino era un loco brillante” (*ibídem*, 34). En el texto de Katchadjian la relación entre ambos está plagada de contradicciones: “Sólo pude volver a disfrutar del ritual [de las visitas] –afirma el narrador– cuando Carlos Argentino se convirtió para mí en alguien ya del todo insoportable y, por lo tanto, irremediable y especial” (*ibídem*, 10). En el “engordado” el vínculo entre los personajes explicita el trasfondo de poder que en el original se insinúa; cuando Daneri invita al narrador al bar de Zunino y Zungri este dice: “Llegué muy agitado al salón, con ímpetu estudiado, necesitado de restablecer mi figura vagamente dominante en la relación” (*ibídem*, 21; las cursivas son nuestras). Este juego de fuerzas, finalmente, termina favoreciendo a Daneri; cuando el narrador rechaza la primera oferta para ver el Aleph, aclara: “Daneri me dijo que no me preocupara, que él sabía que yo quería verlo y que se permitía llamarme para agilizar mis «trámites con el orgullo»” (*ibídem*, 33).³⁸⁴ O antes, cuando Daneri lee un fragmento de su largo poema el narrador se detiene en su propia

Daneri cuando se enoja, en los que queda ciego por la inflamación de los párpados: “No podía verme – dice el narrador– y eso lo alentó para estirar las manos, también gordas y blandas, y tocarme la cara. Me corrí, asqueado. Oí sonidos que salían de sus labios inflamados. «¿Qué, Carlos? No te entiendo», le dije, liviano y todavía sobrador. Pero inmediatamente sentí vergüenza y culpa por su estado” (*ibídem*, 14). Luego, los rodeos psicológicos en torno al artefacto telefónico que culminan con la afirmación del narrador de que “la palabra teléfono [lo] hizo temblar” (*ibídem*, 29) recuerdan el miedo de Kafka por los teléfonos y siguen esta misma línea que se continúa en ilustraciones que son intercaladas, las cuales analizaremos en el cuerpo del capítulo.

³⁸⁴ Cuando Daneri invita al narrador a ver el Aleph, este último se vuelve dubitativo y parecería perder el control tanto de la situación como de sí mismo: “¿Vendrás a verlo o no? ¿Qué cosa? -El Aleph, por supuesto... ¿En qué pensabas? -En nada, iré a verlo inmediatamente, si eso te place. -No es por mí: creo que es tu deseo. -No, no es mi deseo. -Bueno, está bien. No vengas.” Y aclara el narrador: “Cortamos. Los quince minutos siguientes los pasé lamentándome. ¿Por qué había dicho eso? No había nada que deseara más que ver el Aleph” (2009:33).

interpretación y señala: “Su depravado principio de ostentación verbal era espontáneo; mis correcciones y observaciones, amaneradas y pretenciosas” (*ibídem*, 24). Progresivamente va perdiendo el lugar dominante a punto tal que queda “convertido en trapo viejo” (*ibídem*, 25).³⁸⁵ “Acepté que [Daneri] tampoco estaba loco; –aclara más adelante– a lo sumo podía adjudicársele una leve excentricidad. Admití una vez más mi envidia” (*ibídem*, 38).

La palabra del narrador de Borges es filtrada por esta operación de agregados y con ello recontextualizada: así, los fragmentos ya leídos funcionan a partir de la repetición. Katchadjian conceptualiza y ejecuta una máquina de escritura en la que una de las principales funciones es la de mover el lenguaje (los párrafos del cuento original se redistribuyen y reordenan en una secuencia que incorpora nuevos materiales), en sintonía con la proclama de Goldsmith de que “el nuevo contenido es el contexto” (2011:3).³⁸⁶ Estos movimientos efectivamente se relacionan con el entorno digital; hoy el lenguaje se volvió fluido y pasa de un lugar a otro.³⁸⁷ Es el crítico norteamericano quien relaciona esta característica del nuevo ambiente con la producción estética: a raíz de un trabajo de “repiteo” que efectuó Simon Morris (repiteó *On the road* de Jack Kerouac como posts de un blog en los que alternativa e inconscientemente fue agregando palabras) Goldsmith afirma que “el movimiento de información puede inspirar una especie de creatividad en el autor produciendo diferentes versiones y adiciones de un texto existente” (2011:153). En *El Aleph engordado* lo que podemos definir como una *moral de máquina*, que sigue los patrones del método aditivo, se

³⁸⁵ El narrador, cuando reacciona ante la descripción del Aleph, queda expuesto ante Daneri y ante sí mismo: “-¡Como en tu poema! –exclamé, y lo espontáneo de mi entusiasmo me avergonzó” (Katchadjian, 2009:32).

³⁸⁶ Goldsmith enuncia este concepto con relación a la obra de Jonathan Lethem.

³⁸⁷ Cf. Goldsmith, 2011:28.

enciende cuando Daneri lee un fragmento de su pretencioso poema, ya que Katchadjian agrega una palabra por verso³⁸⁸ y genera una rima nueva:

He visto, como el griego, las urbes de los hombres divertidos,
 los trabajos, los días de varia luz, el hambre y el lamido;
 no corrijo los hechos, no falseo los nombres, escribo,
 pero el *voyage* que narro, es... *autour de ma chambre*, amigo.

(2009:15)

El engordado funciona por fórmulas que tienen su anclaje en la repetición, como cuando el narrador reproduce lo que Daneri sabe sobre el Aleph: “Aclaró que un Aleph es uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos del espacio” (2009:30). También cuando Borges le habla a los retratos de Beatriz en una de sus visitas a la casa de los Viterbo: “- Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz Elena querida, Beatriz Viterbo perdida, malograda para siempre, soy yo, soy Borges, tu Borges, tu propio Borges. Tomé otro retrato e hice lo mismo. Luego tomé otro, y otro” (2009:35). Katchadjian sobre todo engorda las enumeraciones, pero casi siempre –como veíamos– en función de producir un quiebre, una alteración de ritmos, escenas y personajes. Tal el caso de Beatriz que, pasada por el lente de este procedimiento, adquiere nuevas características: sus retratos se multiplican maquinalmente y a la manera de un montaje se transforma en un personaje con un nuevo tono, lleno de vida y sexualidad, adquiriendo incluso otra estatura moral:

Beatriz Viterbo, de perfil, en colores, cansada; Beatriz, con antifaz, en los carnavales de 1921; Beatriz en los carnavales de 1922 disfrazada de sirena, rodeada de hombres; la primera comunión de Beatriz; Beatriz el día de su boda con Roberto De Alessandri, ya arrepentida aunque alegre; Beatriz, poco después del divorcio, en un almuerzo del Club Hípico, rodeada de hombres y caballos; Beatriz, en líneas duras, dibujada por Dela-Hanty en 1925; Beatriz, en Quilmes, con Delia San Marco Porcel y Carlos Argentino (Daneri); Beatriz, desnudada por un pintor cubista; Beatriz, con uno de sus supuestos novios; Beatriz, con el pequinés negro

³⁸⁸ Salvo en el segundo verso que agrega tres.

que le regaló Tití Villegas Haedo Rawson; Beatriz con fondo futurista, aún joven, con un libro brillante entre las manos; Beatriz, de frente y de tres cuartos, sonriendo, la mano en el mentón...

(2009:9)

Los agregados, como vemos, remarcan una impronta sexual ausente en el cuento de Borges: Beatriz suele estar rodeada de hombres y caballos, se disfraza de sirena, es desnudada por un pintor, tiene supuestos novios, se arrepiente de su casamiento el mismo día en que se casa. Más adelante, dichos agregados en torno a su figura siguen la misma línea: “Beatriz (yo mismo suelo repetirlo) era una mujer hermosa, una niña de una clarividencia casi implacable, pero había en ella negligencias, distracciones coquetas, desdenes sensuales, verdaderas crueldades de la exhibición, que tal vez reclamaban una explicación patológica... Cierta vez, el doctor Sigui me había sugerido que Beatriz padecía un desorden sexual” (2009:34).

Las enumeraciones de Borges activan el procedimiento del “engordado”, como cuando Daneri expone las correcciones que le hizo a su poema,³⁸⁹ o en la propia visión del Aleph. Pero también hay otros momentos que son centrales y que se presentan por fuera de las enumeraciones que realiza el narrador original. Por ejemplo, cuando Daneri se enoja y su morfología engorda. “En rigor de verdad –dice Aira– episodios no se agrega más que uno, repetido y en cierto modo autorrepresentativo: Carlos Argentino Daneri, cuando algo lo perturba o emociona, se infla como un globo” (2009-2010:

³⁸⁹ Dice el narrador: “(...) me releyó, sin preguntarme si deseaba escucharlo, cuatro o cinco páginas del poema. Las había corregido según un depravado principio de ostentación verbal: donde antes escribía *azulado*, ahora abundaba en *azulino*, *azulenco* y hasta *azulillo*. La palabra *lechoso* no era bastante fea para él; en la impetuosa descripción de un lavadero de lanas, prefería *lactario*, *lactinoso*, *lactescente*, *lechal*... *Celeste* le parecía poca cosa; no así *cielino*. *Rojo* era invariablemente *carmesí*, *bermellón* o *granate*, lo que no estaba mal, pero ¿qué se podía pensar del cambio de *conversión* por *convertimiento* o *convertición*? *¿Y de *amigo* por *contertulio*? *¿Y de *llamada* por *llamamiento*, *agua* por *fluido*, *libro* por *vademécum*? *¿Lugar* por *sitio*? *¿Barco* por *embarcación*? *¿Auto* por *vehículo*? *¿Casa* por *hogar*? *¿Frialdad* por *gelidez*? *¿Cara* por *rostro*? *¿Lámpara* por *luz*?” (Katchadjian, 2009:23; las cursivas son del original).**

s/n).³⁹⁰ Si bien esto no es rigurosamente cierto, ya que a su vez son varias las escenas intercaladas por fuera de dicho episodio, las secuencias que subraya Aira son centrales ya que actúan como puesta en abismo de la mecánica del texto. Así como Katchadjian engorda la apretada moral estética de Borges, el propio Daneri “cuando se enoja se pone colorado y sus rasgos, podría decirse, engordan” (Katchadjian, 2009:10) de modo surrealista: “Su nariz –dice el narrador– había tomado la forma de dos bombones pegados y semiderretidos; los párpados se habían hinchado, como los de esos peces del jardín japonés, hasta cubrir por completo los globos oculares. No podía verme, y eso lo alentó para estirar las manos, también gordas y blandas, y tocarme la cara” (*ibídem*, 14). En esa puesta en abismo se replica el tema por el original y la copia, y como en la literatura de Rubio donde “las falsificaciones pueden llegar a ser tan buenas que cuando nos encontramos con el artículo original nos decepcionamos de él” (Rubio, 2010:115), se revirtúa la lógica que activaría la reproducción, en tanto aquí también “esos rasgos engordados [de Daneri] resultan mucho más atractivos que los finos y filosos originales” (Katchadjian, 2009:11). Si seguimos la idea de que Daneri pone en abismo la operación de Katchadjian, este último –parafraseando a Rubio– sería como “El hijo de puta que imita a Mallarmé [y que] hace mejores originales que los originales. / Porque la sabiduría / del pasado, el peso / de la tradición, perfuman tanto / como hieden” (2012:313). Katchadjian, en efecto, hace uso del texto de Borges como parte de la tradición, en términos de Bourdieu la “herencia acumulada por la labor colectiva” (1995:348).³⁹¹ En ese uso el texto se comenta a sí mismo repetidamente. “¿Qué decir de un texto casi autista –se pregunta Alemian– encerrado dentro de su propio

³⁹⁰ Según Juan Caballero con estos engordes Daneri “se convierte en un Dr. Jeckyll/Mr. Hyde” (2012:5).

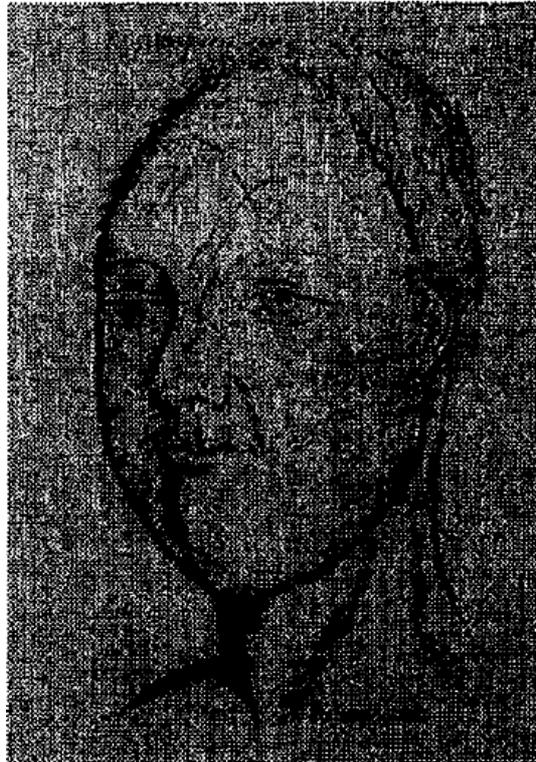
³⁹¹ Jiménez Morato afirma que “*El Aleph engordado* es la metáfora perfecta de lo que todo creador hace con la tradición: añadirle grasa, retórica, pero no modificarla” (2015: s/n). Esto último (la idea de que el gesto de Katchadjian no modifica la tradición) no condice con nuestra línea de lectura, en la que el texto nuevo tensiona y resignifica lo ya hecho.

procedimiento? ¿Qué decir más allá de lo que el texto dice una y otra vez, casi exclusivamente, sobre sí mismo: esta es la manera en la que estoy hecho?” (2015: s/n). El carácter autorreflexivo del relato se evidencia cuando Daneri avanza en la lectura de su obra, ya que como si se tratara de la propia acción de Katchadjian, se puede “elaborar y sospechar toda una teoría de la inspiración” (Katchadjian, 2009:16). Incluso cuando parecería producirse un pliegue también allí puede leerse de manera abismal la propuesta de reescritura y relectura de obras anteriores. Daneri, proponiendo un “perverso ejercicio” –2009:12–, a contrapelo de la acción del engorde “es capaz de resumir en pocas palabras los libros más complejos” –*ibídem*; 11-12–): este ejercicio justamente obliga al narrador a releer libros que había olvidado.³⁹²

Ahora, si bien reconocemos la centralidad de estos momentos autorreflexivos en virtud de los cuales Alemian habla de “un texto casi autista” (2015: s/n) consideramos que no explican toda la obra. A diferencia de *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (que cumple con lo que promete pero no admite una lectura más profunda que la del gesto procedimental) en este caso el texto de Katchadjian admite diversas lecturas críticas. Por ejemplo, como decíamos al comienzo, el dislocamiento del cuento de Borges según nuestro enfoque se corresponde con esa moral emergente en el entorno digital que se define a través del movimiento de materiales de un lugar a otro, la lógica aditiva con la que funciona la mecánica del procedimiento y la incorporación de imágenes.

³⁹² Esta referencia a la operación de Katchadjian luego se repite en diversos pasajes; antes de pegar un fragmento del poema de Daneri el narrador aclara que parecen “alejandrinos estirados” (2009:19), o más adelante cuando describe uno de sus momentos de ocio afirma que “estaba jugando con las variantes del famoso soneto combinatorio de Quirinus Kuhlmann cuando Daneri [lo] llamó por teléfono” (2009:21). Daneri sostiene que “no [le] importa la memoria de Beatriz” (2009:32) y el narrador aclara: “lo oí engordado” (2009:32). Cuando el narrador ve el Aleph, Ezequiel es “el ángel de la expansión, del estiramiento, incluso del engordamiento” (2009:39). Antes Daneri había dicho, como si Borges tomara la palabra y la dirigiera a Katchadjian: “lo mío es moderno; tu interpretación anacrónica se esfuerza en verme anterior a sí misma” (2009:33).

En cuanto a esta última, los engordados de Katchadjian superan la palabra escrita al tensionar con ilustraciones la mónada borgiana. Esa dimensión visual, ausente en el original de Borges, se materializa de diversas maneras. Por ejemplo, la fisonomía “engordada” de Daneri se acompaña con la figura del “Extravagante”:

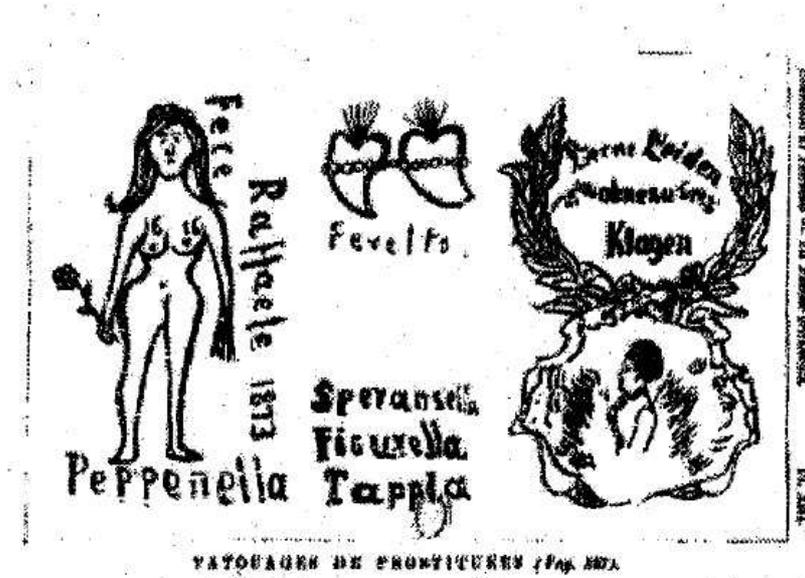


(Katchadjian, 2009:11)

Esta imagen, al tiempo que le quita margen de escritura a Katchadjian (es decir, le impide explotar lo que en las literaturas de Rubio y Bizzio veíamos como “ékphrasis”)³⁹³ aporta un significado extra que pasa por fuera de la palabra escrita. Daneri adquiere una composición fisonómica específica y con ella una expresividad anclada en ciertos rasgos predeterminados. Siguiendo a John Stezaker la imagen aparece como un superávit: “¿qué hay escondido –se pregunta Stezaker– detrás de ese

³⁹³ Perloff destaca esta limitación de la imagen intercalada en un texto literario a cuento de *The Midnight* de Susan Howe (2010:109).

excedente?” (en Evans, 2009:98).³⁹⁴ En el caso de *El Aleph engordado*, los “excedentes” que aportan las imágenes están en función de oscurecer el clima narrativo (así como personajes y escenas). Pensemos en la ilustración de los tatuajes de prostitutas en un libro de Lombroso:

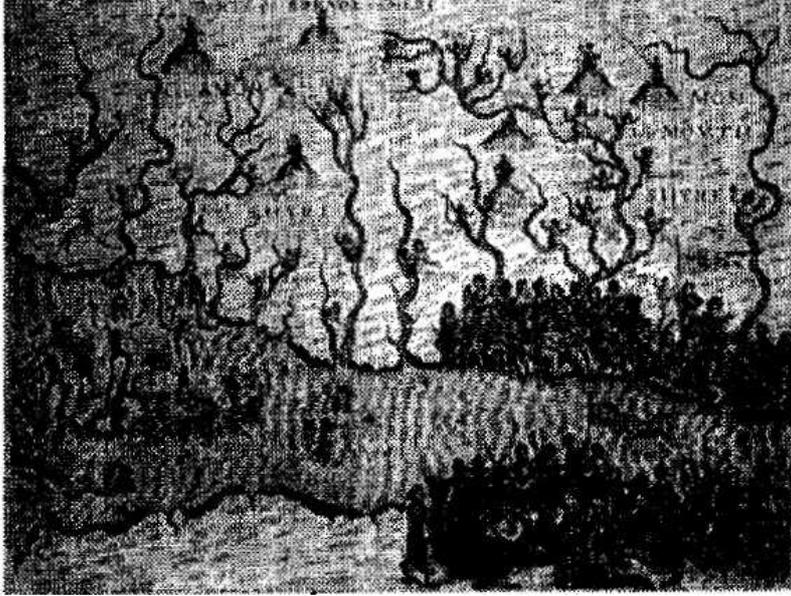


(Katchadjian, 2009:44)

o la de los condados de Glamorganshire y Monmouth-shire que, según el narrador, inexplicablemente lo perturba y le produce “una alegría oscura” (2009:18).³⁹⁵

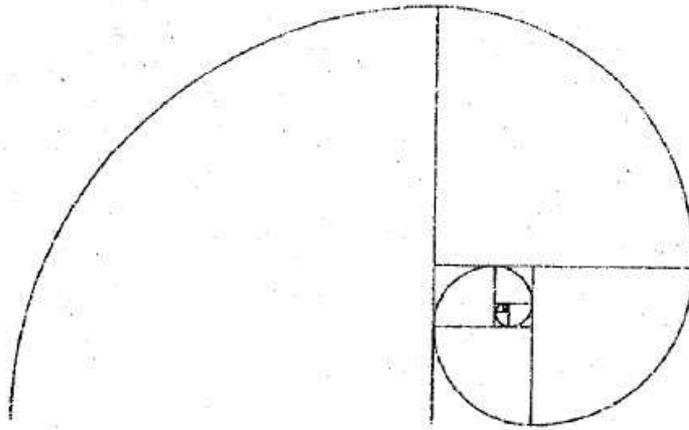
³⁹⁴ La traducción es nuestra, así como el resto de las citas del libro.

³⁹⁵ El narrador, más adelante, dice con este mismo tono perturbador: “No era Beatriz lo que me acercaba a Daneri sino mi fascinación por la locura lo que me atraía hacia ambos” (2009:34).



(Katchadjian, 2009:18)

Por último, a través del dibujo del Aleph se repone cierto componente irónico, ya que el rasgo de inefabilidad que tensiona dramáticamente el texto original con relación a los modos de expresar el absoluto (“[e]mpieza, aquí –dice el narrador de Borges– mi desesperación de escritor (...) ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?” –Borges, 1995:191–), este “inefable centro del relato” (*ibídem*) se ve reconfigurado a partir del esquema minimalista de la espiral de Fibonacci:



(Katchadjian, 2009:31)

La cuestión de las cantidades está en el centro del componente irónico. Si, como vimos, la imposible descripción del universo por vía de la palabra se traduce en un dibujo que sintetiza el objeto en su mínima expresión, a su vez el tono burlón del texto de Katchadjian se sostiene en la idea paradójica de engordar lo grande. “Lo Grande –dice Flusser– es despreciable por ser ridículo (de allí que se le ponga un bigote a la Mona Lisa) y el aura benjaminiana que encubre toda Grandeza es de la era de los dinosaurios” (2015:172).³⁹⁶ El narrador del “engordado” hace explícito este énfasis irónico en las cantidades: “dije, entre adivinatorio y sagaz y liviano, que antes de abordar el tema del prólogo, describiría el curioso plan de la gran obra, y remarqué la palabra *gran* para que él notara que me estaba burlando. Él lo notó y yo vi cómo se le hinchaban un poco la nariz y el cuello” (2009:26; las cursivas son del original).³⁹⁷ El

³⁹⁶ Patricio Zunini, al destacar la alteración de secuencias del texto original, establece la filiación con el *Ready made* de Duchamp: “No sólo son diferentes las extensiones –afirma– sino que también se han transformado los personajes, cambian las escenas, el ritmo de la prosa está alterado. En el procedimiento de Katchadjian hay a la vez una filiación y un distanciamiento irónico comparable, tal vez, con la Gioconda de Duchamp” (2015: s/n).

³⁹⁷ Antes, cuando Daneri le cuenta al narrador su proyecto megalómano de abarcarlo todo en un poema, este último le propone publicar un “librito” (2009:13), con lo que logra producirle uno de esos

efecto crítico de rebajar la solemnidad del relato a partir de los agregados se percibe en algunos detalles; por ejemplo, cuando el narrador cuenta que tuvo que quedarse a dormir en la casa de los Viterbo debido a una fuerte tormenta, ya que afirma: “la cama estaba sucia, pero yo dormí contento” (2009:9). “Su inteligencia de feed-lot –dice Terranova– es equilibrada. Así y todo la idea de ‘engordar’ el absoluto implica cierta picaresca. Digamos, una picaresca conceptual de los detalles” (2015^a: s/n). En la misma línea pueden leerse otros agregados, como “el vino patero” (2009:9) que lleva Borges en una de sus visitas, o la sesión de brujerías que comparte en su adolescencia con una empleada chilena de ascendencia mapuche:

Recordé –dice el narrador– una torta austríaca que una empleada de mi familia sabía preparar. La empleada era chilena, de antepasados mapuches. Un día, a mis quince años, ella me había confesado su conocimiento de la brujería indígena. Cierta vez nos entregamos juntos a los misterios de un humo curioso que no logró darme mucho más que un fuerte dolor de cabeza. Imaginé los fumaderos de opio de los puertos. Pensé en el ajenjo, en Joseph Roth y en el santo bebedor. Imaginé a la embriaguez como una virgen curadora y la sentí lejana. Pensé en todos los escritores que admiraba y los imaginé juntos fumando opio en un bodegón. Se reían, festejaban, se revoleaban mujeres e improvisaban poemas perfectos.

(2009:37-38)

Esta anécdota surge luego de una extensa digresión sobre el uso de plantas y raíces alucinógenas a lo largo de la historia, ya que en el “engordado” el narrador evalúa la posibilidad de haber sido drogado y que la visión del Aleph sea producto de un efecto psicoactivo: “luego pensé que quizá no había sido envenenado sino drogado” (Katchadjian, 2009:37). Este rebajamiento de la visión del absoluto a mera alucinación

engordados nerviosos: “¿Por qué –se pregunta el narrador haciendo gala de su carácter dubitativo– había dicho eso del librito? En un intento por deshilarlo –continúa y pone en el centro esta cuestión cuantitativa que remarcamos en el cuerpo del capítulo– le rogué que me leyera un pasaje, aunque fuera breve, brevísimo, de la gran obra” (2009:14; las cursivas son del original).

está en consonancia con el vector crítico que puede leerse en aquellos detalles que tensionan el original de manera burlona.

La clave irónica que permite pensar los agregados como elementos distorsivos en relación al cuento de Borges va a contrapelo de una lectura del “engordado” como repetición literaria de una lógica borgiana. La anuencia sobre que Katchadjian en su operación sobre “El Aleph” continúa la concepción de una literatura basada en la reescritura y la intertextualidad (sostenida en textos como “Pierre Menard, autor del Quijote” o “Kafka y sus precursores”) es tácitamente cuestionada por Caballero. El crítico norteamericano habla de un Aleph “contaminado” (2012:3), y sostiene que Katchadjian “vandaliza” y “mancha” el texto “prístino” (*ibídem*) de Borges, al tiempo que rompe con su manifiesto “minimalista” (*ibídem*, 5). Dicha contaminación, según Caballero, permitiría leer los agregados como las modulaciones de un virus con un efecto parasitario. Si bien creemos que se extralimita en la construcción de las metáforas críticas, acordamos en que Katchadjian pervierte la economía del lenguaje de Borges. La apropiación del patrimonio material, cultural y simbólico que efectúa garantiza menos una sucesión que un cambio ideológico que puede leerse en el propio texto. Dichos cambios no son menores y tienen sus implicancias estéticas. En la escena en que el narrador se saca la corbata y la tira a la basura, por ejemplo, Caballero remarca cómo su conciencia es alterada a tal punto de que estamos frente a un nuevo personaje: uno “dubitativo” y “problemático” (2012:4):

...comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella, Beatriz, y que ese cambio era el primero de una serie infinita de cambios que acabarían por destruirme también a mí. Tenía ya, un poco debido al calor y otro poco a mi nerviosismo, el cuello de la camisa completamente húmedo; me saqué la corbata y, como ofreciéndole el gesto al fantasma de Beatriz, la tiré a la basura; inmediatamente me arrepentí y estuve a punto de meter la mano en el cesto para rescatarla.

(2009:7-8)

Asimismo, la escena del bar –quizás la más engordada– es fundamental porque en ella se puede seguir pensando la relación patológica entre el narrador y Daneri, pero sobre todo porque en ciertos detalles se explicita cómo Katchadjian propone más una ruptura que una continuidad.³⁹⁸ La conducta “desagradable” (Katchadjian, 2009:22) de ambos a la hora de ocupar una mesa propone una desmesura, una pérdida de autocontrol que los recorta como personajes con una moral nueva en relación con el cuento de Borges:

...vimos que una mesa se desocupaba. Corrimos desesperados a sentarnos, pero antes de llegar notamos lo desagradable de nuestra conducta, por lo que bajamos un poco la velocidad y permitimos, con frases y gestos corteses, que una pareja de ancianos falsamente elegantes se sentara. Nos miramos, Daneri y yo, primero dudosos y luego contentos. El intercambio de sonrisas se interrumpió antes de volverse incómodo cuando descubrimos una mesa que se estaba desocupando casi en la otra punta del salón. Esta vez no corrimos, aunque caminamos lo más rápido que se puede caminar sin correr. Estábamos a dos metros de la mesa cuando vimos a dos hombres acercándose desde el otro lado. No dudé en dar un salto para alcanzarla; ante las caras de sorpresa de los dos hombres, nos sentamos. Daneri me dijo que no me creía capaz de actos de ese tipo. Agregó, luego, que a su parecer el arrojo que antes se exigía a los hombres en las guerras y los duelos se exhibía ahora en situaciones cotidianas. «Y no deberíamos quejarnos ni sufrir por eso», insistió. Miré hacia afuera del local y vi a los dos hombres parados. Daneri tenía razón: con la cabeza baja parecían soldados vencidos dándose ánimos mutuamente. Volvió a hablar: «Se necesita valor, es indiscutible, incluso para no temerle al ridículo». Había vuelto el sádico...

(Katchadjian, 2009:22-23; las cursivas son nuestras)

Esta escena intercalada justamente está en función de moldear la nueva psicología del narrador y de Daneri, con lo que se recorta como fundamental en el sistema de agregados. La nueva ética que excede la discreción de los personajes del original luego se vuelve explícita como un elogio de la desmesura: “Sentí –afirma el narrador– que

³⁹⁸ La frase del final del relato sigue esta línea de marcar una ruptura antes que una continuación con el original, ya que agrega cierta ambigüedad ausente en el cuento de Borges: “...temí que no me abandonara jamás la impresión nauseosa de volver, girar y repetir. Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido, aunque no del todo” (2009:47; las cursivas son nuestras).

Daneri estaba perdiendo la estabilidad emocional. Eso lo hacía más interesante, y noté que incluso me daba algo de envidia: yo era incapaz de perderla; los poetas la perdían. Entendí que en eso consistía su espontaneidad: era capaz de hacer cualquier cosa que quisiera” (2009:23-24).

Otro momento clave del “engordado” es la propia visión del Aleph. Como decíamos arriba, las enumeraciones de Borges activan los agregados, es decir, ponen a funcionar la máquina. Katchadjian, en este caso, engorda literalmente el Aleph en dos centímetros: “El diámetro del Aleph –dice el narrador– sería de dos o tres centímetros, quizá cuatro o hasta cinco” (2009:41) y desde esa materialidad incorpora una serie de elementos que siguen la línea de tensionar la moral del cuento de Borges. Estos agregados, que Aira lee en clave de cierta continuación semántica que repetiría el infinito al dividirlo por la mitad (la mitad del infinito es, a su vez, el propio infinito)³⁹⁹ para Caballero antes que replicar la estructura del original remarcan las diferencias políticas que hay entre ambas literaturas, y que en esta sección se vuelven incluso explícitas. “La lista siguiente –afirma el narrador del “engordado”– es lo que la literatura me permite en este momento, por lo demás histórico” (2009:41; el énfasis en cursiva es nuestro) y luego enumera las visiones:

...vi el alba y la tarde en Budapest, vi un serrucho, vi las muchedumbres indígenas de América sometidas a la explotación y el hambre, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide que no pude identificar, vi un laberinto roto a martillazos (supe que era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo

³⁹⁹ En principio, Aira señala que Borges hace una enumeración de cincuenta escenas: “No sé si alguien las habrá contado antes –afirma– pero son exactamente cincuenta. ‘Sin cuenta’, innumerables. ¿Las habrá contado Borges, y será deliberada esta cantidad, y el débil juego de palabras a que da lugar? Nadie se lo preguntó nunca. Cincuenta fichas, que podrían servir para un juego de azar novelístico. La novela argentina podría utilizar esta máquina inagotable de generación de historias” (2009-2010: s/n). Luego, en una segunda instancia, señala que Katchadjian agrega a esa serie veinticinco escenas más, con lo que replicaría la idea del infinito: “Son veinticinco exactamente (los agregados de Katchadjian en la enumeración caótica) algo así como la mitad del infinito, como si quisiera aportar una demostración extra a la conocida verdad matemática de que la mitad del infinito es igual al infinito entero” (2009-2010: s/n).

deformante y multiplicador, vi en un pozo los restos de la corbata favorita de Beatriz rodeados de miles de bolsas de basura negras, (...) vi mosquitos portadores de enfermedades cruzando el océano en el fondo de un barco, vi racimos de uva todavía verdes, nieve manchada con petróleo, tabaco, ron, [...] vi en un museo un astrolabio persa robado en una guerra...

(*ibídem*, 41)

Caballero afirma que Katchadjian reemplaza el Buenos Aires apolítico de Borges y que repone su historia colonial de violencia y explotación, de donde se deduce que el diálogo entre original y “copia” propone más tensiones que los términos amables de una conversación. Las “muchedumbres” de Borges, en el “engordado” de Katchadjian pasan a ser “indígenas (...) sometidas a la explotación y el hambre”; la “nieve”, símbolo de blancura, se mancha con un derrame de petróleo, el “astrolabio persa” se encuentra en un museo luego de haber sido “robado en una guerra”. O más adelante, se explicitan los procesos de producción de principio del siglo XX y otros conflictos políticos: “vi en una línea de montaje a un obrero dejando pasar una cuchara deforme” (Katchadjian, 2009:44), “vi un levantamiento popular en Oriente” (*ibídem*, 45). Katchadjian, al recuperar una historia aparentemente silenciada por Borges, pone de relieve lo que para David Evans es el reto de la apropiación contemporánea, es decir, trabajar en un contexto de reemergencia de la historia.⁴⁰⁰

Como vemos, el diálogo entre los textos es también el de formas de concebir el proceso creativo. Se trata, efectivamente, de concepciones distintas de la inspiración poética. Si Borges crea un texto original que lleva su única firma, Katchadjian produce sobre lo ya hecho. Se apropia de material circulante y lo transforma en otra cosa, en

⁴⁰⁰ Evans distingue la apropiación de la década del ochenta y la actual –que denomina una “post-apropiación” (2009:22)– destacando el elemento de reposición histórica para esta última como diferencial. Coincidimos con Evans en que la historia cobra nuevamente un lugar relevante en la producción estética, a contrapelo de la idea de Flusser de que avanzamos “hacia una nueva situación, poshistórica, sucesora de la historia y de la escritura” (2015:29).

sintonía con la “posproducción” que refiere Bourriaud para describir las operaciones de un grupo de escritores y artistas contemporáneos que trabajan al calor de las nuevas posibilidades técnicas. Incluso cuando el narrador de Borges toma la palabra (a partir de aquel movimiento de lenguaje que referimos arriba) Katchadjian no pierde presencia, ya que –como sostiene Goldsmith– “cuando hacemos algo aparentemente ‘no creativo’ como retípear algunas páginas la expresividad se manifiesta de diferentes formas. El acto de elegir y reencuadrar dice mucho más sobre nosotros que una historia [íntima]” (2011:9). Así, el corte y la disposición de los fragmentos en un nuevo contexto, como que sea “El Aleph” el cuento a engordar, hablan de la propia *operación Katchadjian*. Ambas formas de la elección (el texto a intervenir y los modos de hacerlo) permiten pensar en una alusión al entorno digital, en tanto el objeto que describe Borges en el original, en términos de Martín Delfino ese “extraño objeto-agujero negro (...), novedoso objeto científico-tecnológico [que permite] observar todo el mundo en simultáneo” (2015: s/n) puede leerse como una metáfora extemporánea de internet, con sus aplicaciones satelitales como las de *Google Earth*. Por lo tanto, *El Aleph engordado* puede ser inscripto en la serie que analizamos en esta tesis por el gesto de

apropiación,⁴⁰¹ pero también porque su manufactura trae consigo lo que definimos como *una moral de máquina*.⁴⁰²

3. El “affaire Katchadjian”

“*Me siento de otra civilización*”

(María Kodama)

En principio, la tensión entre las dos morales que analizamos en el apartado anterior pertenece al orden textual. Pero si atendemos la observación de Bourdieu acerca de la existencia de “una homología entre el espacio de las obras definidas en su contenido propiamente simbólico, y en particular en su *forma*, y el espacio de las posiciones en el campo de producción” (1995:308; el subrayado es del original), entonces podemos extender el análisis de las morales en colisión del plano inmanente a las diferencias estético-políticas que se pusieron en evidencia ante el “affaire”. Como vimos, los agregados de *El Aleph engordado* se presentan como una semiosis extraña al

⁴⁰¹ Bataille compara la apropiación con los procesos corporales y se interroga sobre la relación entre el objeto y quien lo apropia. “Dichas apropiaciones –afirma Bataille– se llevan a cabo por medio de una homogeneidad más o menos convencional que se establece entre el poseedor y el objeto poseído” (en Evans, 2009:196). Siguiendo sus planteos podemos preguntarnos cómo un escritor marginal metaboliza el capital simbólico de un clásico en términos estéticos y políticos, y pensar la producción de Katchadjian como “una faceta excretora del proceso de apropiación” (*ibidem*). La clave corporal en la que se puede leer aquella metabolización de un texto preestablecido estaría en sintonía con la idea de Johanna Burton de pensar el consumo como un proceso digestivo (el texto de Katchadjian sería una de las formas del consumo de un bien cultural). (Burton relaciona “la insistencia pop en el consumo” –en Evans; 2009:208– con “un inesperado resultado de la digestión” –*ibidem*–.) La metáfora escatológica permite analizar el uso del texto de Borges a la luz de las nuevas formas de vida: “todos seremos boca que succiona imágenes –afirma Flusser– y ano que devuelve lo que la boca succionó de las imágenes (*feed-back*). Sociedad de consumo” (2015:94; el subrayado es del original).

⁴⁰² La crítica sobre el texto ha subrayado esta condición: Ezequiel Alemian habla de una “mecánica del engorde [que funciona a partir de] fórmulas” (Alemian, 2015: s/n), a tal punto que es necesario un nuevo método de lectura. Por su parte, Juan Terranova destaca el “procedimiento, la ‘operación’, el acto de variar, de reordenar, de tergiversar. Allí –sostiene– residiría la articulación, en *el acto manifiesto de generar un texto maquínico* e irrespetuoso, que se tensa con la tradición al mismo tiempo que la lee y la interpreta” (2015^a: s/n; el subrayado es nuestro).

interior de un sistema que parecía cerrado. “Los grandes trastornos –dice Bourdieu– nacen de la irrupción de recién llegados que, por el mero hecho de su número y su calidad social, importan novedades en materia de productos o de técnicas de producción, y tienden a imponer en un campo de producción que es para sí mismo su propio mercado *un modo nuevo de valoración de los productos*” (1995:334; el subrayado es nuestro). Efectivamente, aquella semiosis que reabre el texto original y que obliga a releerlo con otra perspectiva pone en juego los modos de valoración de la literatura, históricamente condicionados. Lo que está en juego, en principio, es un procedimiento: el “engordado”, como afirma Pablo Gasloli, puede ser leído como el germen de “una transformación cultural” (2012:49-50). Y, como toda transformación, produce rechazos e intentos de conservación de lo establecido:

El proceso en el cual están inscriptas las obras –afirma Bourdieu– es el producto de la lucha entre quienes, debido a la posición dominante (temporalmente) que ocupan en el campo (en virtud de su capital específico), propenden a la conservación, es decir a la defensa de la rutina y la rutinización, de lo banal y la banalización, en una palabra, del orden simbólico establecido, y quienes propenden a la ruptura herética, a la crítica de las formas establecidas.

(1995:308)

La idea de “original” que en los capítulos anteriores estaba ceñida a una cuestión estética y tecnológica (el aura de la pintura y el *buzz* de la replicación constante de imágenes en el entorno digital) en el “affaire” deriva en otra con implicancias legales: la originalidad, como sostiene Perloff, es también “un concepto que gira alrededor de la propiedad intelectual” (2010:22). Kodama, al convertir *El Aleph engordado* en un caso judicial, intenta vía legal “definir las fronteras, defenderlas, controlar las entradas [al texto, lo cual] significa defender el orden establecido en el campo” (Bourdieu, 1995:334). A la luz de su intervención se diferencian posiciones que

se definen en los órdenes de lo legal, lo estético y lo político: respectivamente, esto lo vemos en las razones de Kodama, las de aquellos que desacuerdan con la judicialización del debate y los que cuestionan el apoyo público que recibió Katchadjian.⁴⁰³ En cuanto a lo estrictamente legal, en términos de Kodama: “A mí me bastó leer las primeras páginas y luego se lo pasé a un abogado” (en Sánchez, 2015b: s/n). Según la viuda, Katchadjian “debía reconocer que había cometido un error al usar un texto que no ha cumplido todavía los 70 años necesarios que marca la ley para entrar en el dominio público” (*ibídem*); y luego sentenció: “Los derechos de autor son los derechos de la obra (...) Katchadjian transcribe un párrafo y luego agrega lo suyo. Se mete en una obra ajena en un plagio irreverente para deformarla” (*ibídem*).⁴⁰⁴ El repudio a esta lógica que se circunscribe a la letra de la ley se dio primero en las redes sociales y luego en un marco institucional. Luego de que se viralizara el grupo en *Facebook* creado por el escritor Damián Ríos donde se planteó la problemática y comenzaron los debates en torno al conflicto,⁴⁰⁵ una multitud entre la que figuró un conjunto de personalidades destacadas se reunió en las inmediaciones de la Biblioteca Nacional manifestando su apoyo al escritor del “engordado”.⁴⁰⁶ La manifestación en realidad tuvo dos caras: apoyar a Pablo Katchadjian, pero también repudiar la acción especulativa de

⁴⁰³ La demanda de Kodama despierta una tensión al interior del campo que deviene en lucha por lo que Bourdieu llama la “imposición de categorías de percepción y valoración legítimas” (1995:237).

⁴⁰⁴ Finalmente agrega: “Para mí lo único que cuenta es lo legal; la ley debe existir, de lo contrario estamos en una sociedad de las cavernas” (en Sánchez, 2015b: s/n).

⁴⁰⁵ Se trata del grupo “Apoyo a Pablo Katchadjian”. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: <https://www.facebook.com/Apoyo-a-Pablo-Katchadjian-1599418800322990/?fref=ts>.

⁴⁰⁶ Amir Hamed explicita que “la versión argentina del PEN Club llamó a debatir el tema de la intertextualidad en la sede del Centro Cultural Borges, y en un acto multitudinario, realizado en la Biblioteca Nacional, en Buenos Aires, del que entre muchos otros participaron críticos como Sarlo y Jorge Panessi, escritores como César Aira, Carlos Gamerro, Tamara Kamenzáin, respaldados, además, por unas 2.500 firmas de adhesión en un sitio web, se invitó ‘a los jueces y autoridades y lectores en general a que lean con atención *El Aleph engordado*, antes o después de leer o releer ‘El Aleph’ para así ‘extraer conclusiones en cuanto a la propiedad intelectual del libro en cuestión’” (2015: s/n). “En el nombre de este capital colectivo –dice Bourdieu– los productores culturales se sienten con el derecho o con la obligación de ignorar las demandas o las exigencias de los poderes temporales, incluso de combatir las invocando en su contra sus principios y sus normas propias” (1995:327).

Kodama.⁴⁰⁷ Si en el momento del juicio por atentado a las buenas costumbres que sufrió Flaubert y su *Madame Bobary* se leyó la imbricación del campo político en el literario, en la embestida judicial de Kodama se lee la imbricación del campo legal con implicancias económicas.⁴⁰⁸ Estas últimas aluden a una de las lecciones más importantes del capitalismo tardío: que todo puede ser monetarizado.⁴⁰⁹ El repudio en la Biblioteca Nacional puede interpretarse como un gesto de represión simbólica, la que – según Bourdieu– “se ejerce con un rigor especial contra aquellos que tratan de escudarse en unas autoridades o unos poderes externos” (1995:109). Allí, decíamos, reconocemos razones de índole estética. María Pía López, por citar un caso, en la mesa redonda que tuvo lugar en el “Museo del libro y de la lengua”,⁴¹⁰ sostuvo que la lengua de Borges es asfixiante y que en ese sentido el experimento de Katchadjian puede leerse como un ejercicio que pone en el centro el hecho de lidiar con la herencia. Pía López concluyó que si Borges afirmaba que algo hay que hacer con “El Quijote” (para que no se convirtiese en un texto burocrático) “algo hay que hacer con Borges”. Con posterioridad, el desagravio suscitó diferentes opiniones en las redes sociales, pero principalmente Matilde Sánchez expresó su disidencia desde la revista “Ñ” (el

⁴⁰⁷ Según Matilde Sánchez “la reunión fue vista como un repudio institucional a Kodama” (2015: s/n).

⁴⁰⁸ Sin embargo, en cierto sentido su ataque paralelamente se dirige a defender el capital simbólico. En efecto, Kodama dispara contra Katchadjian como si la obra de Borges se viera amenazada según aquella lógica que describe Bourdieu cuando se refiere a que “cada acto artístico [que introduce] una nueva posición en el campo desplaza la totalidad de la serie de actos anteriores” (1995:241). Como en el poemario norteamericano “Issue I”, en el que poemas son atribuidos apócrifamente a poetas reales, aquí la apropiación no es solo textual sino que es también de un nombre y de un capital simbólico. Del peso que tiene la operación conceptual de Katchadjian (que, al igual que el poemario puede leerse como un acto vandálico/anárquico –cf. Goldsmith, 2011:121–) surge la ofensiva de Kodama.

⁴⁰⁹ Según Joselit “en las prácticas del capitalismo tardío, virtualmente cualquier cosa, desde la basura hasta una hipoteca, puede ser ‘monetarizada’” (2013:2). En esta línea, podemos decir que Kodama monetariza a Borges, le pone un precio, como si eso fuera equiparable a ponerle un valor.

⁴¹⁰ La mesa además estuvo conformada por Damián Ríos, César Aira, Jorge Panesi, y Pablo Katchadjian. Allí, Pía López reflexionó sobre cómo se regula la herencia de los bienes culturales en el contexto capitalista. Para la crítica el problema central pasa por la interrogación sobre qué hacer cuando algo del orden de la propiedad privada afecta la riqueza común, en este caso la lengua. (El video que reproduce los discursos de la mesa redonda se encuentra disponible en el sitio web de la Biblioteca Nacional, en <http://trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123456789/12546>.)

suplemento cultural del diario Clarín). Según su editorial: “Nada más fácil ni popular que atacar a ‘la Kodama’, inventando el link inexistente con el Grupo Sur” (2015: s/n).⁴¹¹ Pero fundamentalmente vinculó el acto en la Biblioteca con intencionalidades estético-políticas: “María Pía López –según Sánchez– optó por una posición genérica en el debate -el desafío de una literatura nacional postborges-, y el hecho quedó teñido de subrayados políticos e ‘ideológicos’” (2015: s/n). En el editorial, Sánchez expresó su desconfianza hacia políticas culturales propensas a defender la experimentación en desmedro del canon: “Las instituciones –sigue más adelante– no necesitan encarnar siempre -ni ‘para la foto’- las posiciones rupturistas, ni adelantarse en la consagración que desplaza la experimentación al centro” (s/n).⁴¹² Además de pensar en estos efectos políticos al interior del campo, vinculó el apoyo público con aspectos de la política nacional en sentido estricto: “Frente a la lista actual de funcionarios oficiales procesados –afirma– y con el recuerdo fresco de una platea de intelectuales que festejó la mención del ‘manco Scioli’, ese ‘sobreseimiento’ de Katchadjian, cuya obra vale la pena indagar, debió sonar razonable” (2015: s/n).⁴¹³

Entre las justificaciones estéticas del grupo autoconvocado (que pueden rastrearse en las reseñas colgadas en el grupo de Facebook) y las estrictamente legales

⁴¹¹ Sánchez es la encargada de hacerle una nota a Kodama horas antes del acto a favor de Katchadjian, para que esta esgrimiese sus “razones”: la nota se titula “Las razones de Kodama”. Allí la responsable del suplemento cultural presenta a la albacea de Borges como alguien que “no cede en lo que adoptó como una misión” (2015b: s/n). “Con voz conmovida pero firme –afirma Sánchez y compone un perfil muy distinto al que se desprende de los discursos que se emiten en el desagravio a Katchadjian, en los que se destaca un carácter especulativo– Kodama descarta que el autor sea embargado en ningún caso. Da la impresión de creer –sigue– que no se olvidará del caso a menos que Katchadjian le presente sus disculpas” (*ibidem*), descartando la razón económica de la judicialización.

⁴¹² Como señala Bürger cuando analiza críticamente el concepto de “aura” en Benjamin, “las obras de arte no influyen sencillamente por sí mismas, sino que su efecto está determinado decisivamente por la institución en la que funcionan” (1997:76).

⁴¹³ “La mención del ‘manco Scioli’” (Sánchez, 2015: s/n) se refiere a los dichos de Florencio Randazzo en una reunión de Carta Abierta en mayo del año 2015; textualmente cuando dijo que ante la imposibilidad de una reelección de Cristina Fernández “el proyecto se quedaba manco”, lo que generó chistes entre la audiencia. Video disponible online: <https://www.youtube.com/watch?v=3rNQZrRC-W0> [consultado el 1 de julio de 2016].

de Kodama se reconocen dos morales literarias que se definen como contrapuestas. De un lado, encontramos aquella que coincide con la idea de apropiación (a la manera de Kenneth Goldsmith), que propone la legitimidad del *copy and paste* como procedimiento artístico, y por otro la que defiende el principio legal de la autoría y los alcances del *copyright*. En relación a esta última posición, Amir Hamed sostiene que “si algo deja en claro este asunto es que la práctica letrada es más refractaria al *ready made* que la imagen, resistencia que habría que buscar, precisamente, en que la letra, desde los orígenes, se usa no solo para fabular y cantar poéticamente sino para legislar” (2015: s/n). Patricio Pron, en su publicación *El libro tachado* trabaja esta dicotomía que tensiona el campo literario:

[El caso] pone de manifiesto el enfrentamiento que se produce actualmente, no solo en el ámbito literario, entre dos concepciones de la literatura: la primera, remanente, se articula en torno a la figura del autor y a la idea de que el sujeto individual tiene también algo personal y “nuevo” que comunicar y que esto constituye algún tipo de propiedad de la que es usufructuario; la segunda, relativamente nueva, gira alrededor de la noción de “archivo” y de las manipulaciones a las que se lo puede someter gracias a las nuevas tecnologías, que permiten copiar y modificar los textos de tal modo que, tras sucesivas intervenciones, la autoría es prácticamente imposible de determinar, produciéndose una “radical desjerarquización de la literatura como institución, cuyos modelos se pierden y oscurecen a propósito entre la nueva floración de lo que son las réplicas, las serializaciones y los reenvíos”.

(cit. por Libertella, 2015: s/n)

Las dos morales quedan a la vista en las declaraciones de los que son parte en el proceso penal: Kodama y Katchadjian. Como señala Pola Oloixarac, la fe de Kodama en la palabra de Borges “es tan fuerte como la de quienes [creen] en el intertexto y el *ready made*” (2015: s/n). Kodama, de hecho, propone dejar la ley como está (ley que data de 1933) y modificar las formas de regulación de la red. “Internet –afirma– se está regulando en estos momentos; sin ir más lejos en los Estados Unidos apresaron al dueño de *Megaupload* pero además le confiscaron el dinero que había amasado con los

derechos de autor ajenos” (cf. Sánchez, 2015b). Katchadjian, por el contrario, piensa el uso de un texto como logro sobre un orden anterior: “que se puedan hacer libros así – afirma– es una conquista de cierta libertad literaria. Hay muchos textos dando vueltas por ahí. Poder usarlos –sostiene– le da un sentido a muchas cosas” (en Terranova, 2015: s/n).⁴¹⁴ Esta idea sobresale en el análisis de “Amigos del siglo XX” (una muestra de reproducciones de obras pictóricas del período) que Katchadjian lleva a cabo en la revista *Mancilla*. Si bien estrictamente no está pensando los nuevos modos de producción literaria, es útil para entender la lógica de un espectro literario en la producción contemporánea (y por extensión la de su “Aleph engordado”) que empieza a recorrer territorios ya transitados por las artes plásticas:⁴¹⁵ su lectura está orientada a comprender qué se juega en una exposición basada en copias que “no nos conmueven” (2014:121), y concluye en que “lo único que queda es lo que alguien hace con otra cosa, que a su vez será convertido, en otro momento o en el mismo, en otra cosa diferente” (*ibídem*, 123).⁴¹⁶

El “affaire Katchadjian”, al activar una polémica que excede la de la propia intervención del “engordado”, permite establecer la discusión en torno a múltiples problemas que históricamente tensionan el campo literario: la lógica estética superpuesta a la lógica mercantil del sistema donde circulan los productos de la literatura, la autoría de los escritores como capital simbólico y económico, la ruptura de

⁴¹⁴ Horacio González propone una posición intermedia cuando afirma: “veo necesario reformular la ley de derecho de autor, pero sin fáciles concesiones a lógicas de Internet, en el fondo tan mercantiles como las de las editoriales tradicionales, que si se trata mal el tema se contribuiría irresponsablemente a que desaparezcán sin beneficio para la cultura contemporánea” (2015: s/n).

⁴¹⁵ Perloff señala que mientras el arte plástico tiene una larga tradición en el procedimiento de la apropiación (cita los ejemplos de Marcel Duchamp y Christian Boltanski), en literatura todavía pervive la idea de una escritura original en la que en vez de trabajar con las palabras que circulan se lo hace con lo que llama “Mi Palabra” (2010:33).

⁴¹⁶ Slobodan Mijuskovic analiza una muestra similar, es decir, de copias de reproducciones de autores clásicos (la “International Exhibition of Modern Art”, de 1986) y habla de “una ideología de subjetividad en nivel cero” (en Evans, 2009:146), categoría que nos sirve para pensar la muestra que refiere Katchadjian, pero también otros trabajos suyos en el campo de la literatura como *La cadena del desánimo* (2012) o *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (2007), en los que la figura de autor se descompone.

lo establecido contra la conservación del canon, cuestiones que despiertan lo que Bourdieu llama “conflictos de definición” (1995:331); es decir, aquellos en los que “cada cual trata de imponer los límites del campo más propicios a sus intereses” (*ibídem*). En este punto, si trajéramos a colación el debate en torno a la autonomía del trabajo estético el affaire pone en evidencia cierta reversibilidad entre los campos judicial y literario. A partir de la intervención de Kodama parecería que el debate pone de relieve aquel “adentro/afuera” (2006: s/n)⁴¹⁷ que refiere Ludmer en el posteo polémico citado, ya que los efectos monetarios, jurídicos y legales pasan a formar parte del análisis estético. Y viceversa: como Flaubert –cuando es acusado por atentar contra las buenas costumbres– que invoca argumentos literarios para ejemplificar conceptos jurídicos,⁴¹⁸ Katchadjian presenta ante el juez un alegato de siete páginas explicando el procedimiento artístico del *Ready made*, las conceptualizaciones de Gérard Genette sobre la intertextualidad y el antecedente estético de las vanguardias históricas en términos de apropiación del material circulante. Sin embargo, ¿una lectura literaria no implica la interrogación sobre el plagio y la autoría? ¿Los problemas que activa el “engordado” no son los propios de la literatura en el capitalismo? Si en la introducción suscribimos al concepto de “cuasiautonomía” de Jameson es justamente por esta particularidad del trabajo estético; en tanto no desconocemos que, como afirma Bourdieu, “el nomos específico que constituye como tal el orden literario o artístico se

⁴¹⁷ “Muchas escrituras del presente –según Ludmer– atraviesan la frontera de la literatura (los parámetros que definen qué es literatura) y quedan afuera y adentro, como en posición diaspórica” (2006: s/n).

⁴¹⁸ “Es célebre la actitud de Flaubert –afirma Horacio González– de la que intentará consolarse en su correspondencia privada, al haber aceptado la línea de defensa de su abogado en el juicio que por ‘atentado a las buenas costumbres’ se le sigue luego de publicada la novela *Madame Bovary*. El caso merece ser recordado, porque los dos abogados (Senard, el del ministerio público napoleónico) y Picard (el defensor flaubertiano) son personajes informados, típicos del Segundo Imperio, casi salidos ambos de una novela del propio Flaubert, e invocan argumentos literarios para ejemplificar sus respectivos conceptos jurídicos” (2015: s/n).

encuentra instituido a la vez en estructuras objetivas de un mundo socialmente regulado” (1995:98).⁴¹⁹

En la instancia del *affaire* justamente se cuestiona el sistema de regulación del arte, por lo que paralelamente a la *nouvelle* de Katchadjian el texto relevante en la discusión pública en torno al tema es el de la ley de derechos de autor en un contexto que sigue los patrones de la lógica digital.⁴²⁰ Aunque no exista la posibilidad de “un tribunal de última instancia capaz de zanjar todos los litigios en materia de arte” (*ibídem*)⁴²¹ a cierta zona mayormente anómica que viene de la mano de un nuevo entorno de producción se le intenta imponer un *nomos*. A partir del texto legal (la ley 11.723) surgen, a su vez, nuevos procedimientos que dialogan ya no tanto con la literatura de Borges sino con el mismo “*affaire Katchadjian*”: la propuesta de apropiarse

⁴¹⁹ Para Aira, a la luz de estos acontecimientos públicos en torno a la causa judicial, el “adentro” de la literatura estaría, justamente, “afuera” (2009-2010: s/n). Aira lo dice en términos generales pero en un artículo donde piensa la producción experimental de Katchadjian: “El adentro –afirma– está afuera, y eso es lo que diferencia a una novela o un poema de un reloj o de un auto. Si queremos saber cómo funciona un auto, debemos desarmarlo; si queremos saber cómo funciona una novela debemos rearmar la sociedad en la que vivió su autor” (2009-2010: s/n). Esta relación entre un adentro y un afuera, en el esquema teórico de Bourdieu, explica los cambios y la evolución dentro del campo de producción literaria, a partir de las luchas entre agentes e instituciones interesados ya sea en mantener o subvertir el *statu quo*. “Las luchas internas –afirma– están en cierto modo arbitradas por las sanciones externas (...) Las luchas que se desarrollan dentro del campo literario dependen siempre, en su conclusión, fasta o nefasta, de la correspondencia que pueden mantener con las luchas externas (...) y los apoyos que unos y otros pueden encontrar en ellas” (1995:375). “Una revolución conseguida en literatura –sigue más adelante– es fruto del encuentro entre dos procesos, relativamente independientes, que acaecen dentro del campo y fuera del campo” (*ibídem*, 376).

⁴²⁰ Lo que el “*affaire*” pone en escena, con el planteamiento jurídico en torno a la autoría, es justamente el tema del autor, que puede leerse –en términos específicos– desde un punto de vista estético literario que tiene su propia tradición; como afirma Ludmer “fue en los años ‘60 que Foucault, en primer lugar, y después Barthes y otros, mostraron que ‘la función autor’ impedía la libre circulación y composición de ideas y conocimientos. Pero desde 1870 Lautréamont (como después Maiacovski durante la Revolución Rusa) defendió una poesía impersonal, escrita por todos, y sostuvo que el plagio era necesario (...) A partir de Lautréamont las vanguardias del siglo XX, Dadá y los surrealistas, rechazaron la originalidad y postularon una práctica de reciclado y rearmado: los *ready-mades* de Duchamp y los montajes con recortes de diarios de Tristan Tzara. También rechazaron la idea del ‘arte’ como esfera separada. Pero fueron los situacionistas los que llevaron estas ideas al campo teórico, defendiendo el uso de fragmentos ya escritos (o imágenes, o películas) como medio para producir otras (nuevas) obras” (2015: s/n).

⁴²¹ Bourdieu afirma que “el proceso que conduce a la constitución de un campo es un proceso de *institucionalización de la anomia* a cuyo término nadie puede erigirse dueño y señor absoluto del *nomos*, del principio de visión y división legítima. La revolución simbólica (...) abole la posibilidad misma de la referencia a una autoridad postrera, de un tribunal de última instancia, capaz de zanjar todos los litigios en materia de arte” (1995:202; el subrayado es del original).

hasta 999 palabras (las que se permiten por ley)⁴²² para producir una literatura que juega con los límites impuestos;⁴²³ la página #YoBorges que ofrece “hacer tu propio poema de Borges” a partir de la combinación azarosa de versos del autor argentino;⁴²⁴ o el Borges adelgazado de Milton Läufer que invierte el procedimiento de Katchadjian y pone el cuento “El Aleph” en una página en la que desaparece progresivamente ante los ojos del lector.⁴²⁵ Según Alejandro Rubio, el problema judicial (a partir del cual surgen estos experimentos) lleva a replantear la impronta ideológica y política del trabajo formal tal como lo entendimos hasta el momento. Como se puede leer en Facebook:

que a través del puro trabajo con la forma, lo que desde una visión contornista sería una idea descomprometida y burguesa de la literatura, se llegue a un conflicto con la Justicia alrededor de una de las formas de la propiedad privada, la propiedad intelectual –la misma que está alrededor del debate mundial acerca de las patentes de transgénicos y medicamentos–, conflicto que amenaza la libertad y el patrimonio de un joven escritor, nos indica que las relaciones entre literatura y sociedad burguesa pasan por otros lados distintos de los que nos enseñaron, por ejemplo, Contorno, Sartre, Lukács, etc.

(2015: 21 de junio)⁴²⁶

El trabajo formal, históricamente, fue leído como expresión de la autonomía literaria; sin embargo, las experimentaciones formales que analizamos, en su salida “fuera de campo”, llevan a revisar ciertas categorías con las que se pensó la literatura hasta el momento. *El Aleph engordado*, en este sentido, en la línea del resto del corpus puede

⁴²² Según lo establecido en el artículo 10 de la ley 11.723 del Régimen Legal de la Propiedad Intelectual: “Cualquiera puede publicar con fines didácticos o científicos, comentarios, críticas o notas referentes a las obras intelectuales, incluyendo hasta mil palabras de obras literarias o científicas u ocho compases en las musicales y en todos los casos sólo las partes del texto indispensables a ese efecto”.

⁴²³ En la “Convocatoria Borges 999”, realizada a través de la red social *Facebook*, se propuso intervenir a Borges, subir el texto a la página “Apoyo a Pablo Katchadjian”, con el nombre del fragmento intervenido y el nombre del autor interventor, juntar todos los textos en la casilla de correo jorgeluisborges999@gmail.com, armar un archivo en versión pdf y luego publicar la “obra” reunida.

⁴²⁴ La página reza “Una web para hacer tu poema de Borges” (en <http://www.yoborges.com.ar/>).

⁴²⁵ En “El Aleph a dieta”; [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: www.miltonlaufer.com.ar/aleph/.

⁴²⁶ La cita se puede leer en la actualización de estado de la página “Recital: un escritor elige un cuento”. Recuperado de: <https://www.facebook.com/recitalunescritoruncuento/posts/784654078317366>.

leerse como un manifiesto en un estado de cosas específico. La línea que atraviesa a los distintos escritores y artistas digitales tiene que ver con el uso de material preexistente, estrechamente vinculado a los nuevos modos de circulación electrónica, los cuales se encuentran desfasados con relación a la legislación vigente. Esta peculiaridad permite que Kodama convierta a Katchadjian en un caso, en el cual (desde el punto de vista de una filosofía estética) están contenidos Rubio, Bizzio, López, Link, Mendoza, Gradin y los de la serie virtual. Según Bourdieu, “imponer en el mercado en un momento determinado un productor nuevo, un producto nuevo y un nuevo sistema de gustos, es hacer que se deslicen hacia el pasado el conjunto de los productores, de los productos y de los sistemas de gustos jerarquizados desde el punto de vista del grado de legitimidad” (1995:241). Más allá de lo que motoriza a Kodama a iniciar la acción judicial, el “affaire” pone en primer plano posiciones enfrentadas que parecerían girar en torno a esta idea que propone Bourdieu. Sin embargo, ¿lo que plantea el sociólogo francés ocurre estrictamente así o se trata de un corrimiento que funciona más en un plano simbólico que material? Es decir, paralelamente a la emergencia de estos escritores que incorporan a su matriz productiva el estado tecnológico más reciente ¿no existen otros que siguen produciendo y concibiendo el material textual como hace treinta o cincuenta años? Ya Ludmer, cuando plantea la hipótesis de las literaturas postautónomas aclara que “otras escrituras se resisten a esta condición (...) acentuando las marcas de pertenencia a la literatura” (2006: s/n). Lo cierto es que ese desfasaje entre los nuevos modos de circulación y la ley escrita permite pensar en la posibilidad de establecer un corte.⁴²⁷ Corte que no necesariamente signifique deslizar hacia el pasado a un conjunto

⁴²⁷ “El movimiento a través del cual el campo de producción se temporaliza –afirma Bourdieu– contribuye también a definir la temporalidad de los gustos (entendidos como sistemas de preferencias concretamente manifestados en opciones de consumo). Debido a que las diferentes posiciones del espacio jerarquizado del campo de producción (...) corresponden a unos gustos jerarquizados socialmente,

de productores, pero que a partir de las opciones de consumo efectivas tenga la fuerza suficiente como para hacer repensar los modos de regulación del arte.

Conclusiones

En el recorrido trazado a lo largo de los capítulos se evidencian los modos en que la literatura del presente establece un diálogo con las tecnologías mediáticas. En ese sentido, el corpus está atravesado por algunos conceptos que explicitamos en los dos apartados preliminares. La categoría de “apropiación” (de “uso” de materiales de consumo masivo) y las premisas de que puede reconocerse un trabajo con lo residual y con la superposición de temporalidades sirven para establecer nexos entre los textos y formaciones. Específicamente, lo residual refiere al uso de restos de la cultura masiva (que en el capítulo cero vinculamos con la literatura de Puig) y las líneas superpuestas de temporalidad con la idea de un presente que excede la noción de presente “puro”, sobre todo a partir de aquellos procedimientos que vienen desde las vanguardias históricas y que se actualizan a la luz de nuevas posibilidades técnicas.

En este último apartado nos proponemos recapitular brevemente los modos en que cada escritor o artista digital llevó adelante ese diálogo y reflexionar sobre las posiciones críticas que establecieron en relación con el discurso dominante de los medios y con el entorno tecnológico en general. A partir de la revisión de cada capítulo consideramos pertinente interrogarnos por los modos en que cada autor abre –o no– brechas de resistencia al discurso dominante, y deconstruye el imaginario mediático desde aquel lugar propio de la literatura, que desde De Certeau se recorta como estratégico. En esta instancia pensamos en cada autor en particular ya que, como sostiene Kozak

no hay allí [en la práctica artística que experimenta y problematiza el fenómeno técnico/tecnológico] necesariamente univocidad: al interior de las poéticas tecnológicas existen posicionamientos respecto de la relación

entre arte y tecnología que pueden resultar incluso opuestas. De la exaltación acrítica de una suerte de novedad tecnológica anclada en viejos idearios de progreso a la intervención y el desvío, podrían encontrarse variadas posturas intermedias.

(2012:182)

En cuanto a la literatura de Rubio, el diálogo con lo mediático se da tanto al nivel del contenido como de la forma. Con relación al motivo, puede leerse en la apropiación de imágenes de consumo masivo con las que construye un sentido común polémico. El material compuesto por esas imágenes se recicla en nuevas configuraciones que se recortan como literarias, por lo que se destaca su carácter residual (según Rubio, el “elemento mierda” –2010:118–). Siguiendo los conceptos de De Certeau, su operación es tanto táctica como estratégica ya que hace uso de material televisivo y con ello del poder simbólico de esas imágenes, pero siempre desde el horizonte propio de la literatura, a punto tal de actualizar fragmentos específicos de la tradición literaria. Estos fragmentos que van de la literatura gauchesca de fines del siglo XIX a la vanguardia nacional de comienzos del siglo XX, al yuxtaponerse con otros de la actualidad inmediata, proponen temporalidades superpuestas. Así, el presente que se configura mediante la incorporación de materiales sincrónicos (de la farándula televisiva y de la decadencia social) se tensiona con aquellos elementos que pueden ubicarse en la línea histórica de los siglos anteriores. Por otro lado, en cuanto al aspecto formal, el diálogo se evidencia en algunos recursos procedimentales que siguen la máquina como modelo para la producción poética, como la fragmentación, la estructura en mosaico, la apropiación de materiales circulantes y el remix. *Prosas cortas* (2003), *Foucault* (2006), *Falsos pareados* (2008) y *Harry Samuel Horribly* (2009) forman parte de una constelación que se presenta como experimental, en la que el proceso de producción por momentos eclipsa el producto terminado. Específicamente, el formato

fragmentado de *Prosas cortas*, el gesto reproductivo de *Harry Samuel...* y los esquemas fijos de *Falsos pareados* y *Foucault* se encuadran en un método constructivo basado en la reelaboración de materiales circulantes que permite producir indefinidamente. Rubio, más que escribir poesías, a la manera de cierta literatura generada se dedica a construir lo que en el capítulo llamamos *artefactos metódicos*, de manera tal que los poemas se produzcan en serie.

Para pensar las brechas de resistencia es fundamental la idea de “disenso” que recuperamos de Rancière. En esa clave, Rubio propone una política de la representación a partir del material mediático pero sobre todo de la incorporación de nuevas configuraciones que no circulan por los canales de masas. En este sentido, construye una idea de pueblo que tensiona la imagen consensual que exponen los medios. Al tiempo que vuelve visibles las formas en que estos construyen una hegemonía en términos de opinión, Rubio agrega materiales propios y cuestiona ese sentido naturalizado desde un trabajo con la lengua que se destaca como literario. Según demostramos, mediante esa factura problematiza un “régimen del simulacro” a partir de un “dispositivo de apariencia”. En cuanto al nivel de la lengua, se evidencia que el trabajo artesanal tensiona el aparato *soft* del entorno digital al que alude en la construcción de aquellos artefactos pseudoautomáticos con los que compone su zona experimental. Como vimos, siguiendo la tradición de la poesía neobarroca Rubio potencia la materialidad física del lenguaje y conmueve el uso extendido de las palabras.

Por su parte, las novelas de Bizzio también establecen un diálogo con lo mediático tanto al nivel del motivo como de la forma, pero específicamente a partir de relaciones con el lenguaje de la televisión. En principio, la lógica del simulacro propia de la tv aparece tematizada en la serie completa. En cuanto a lo formal, *Realidad* y

Rabia llevan adelante un gesto reproductivo que por momentos deriva en una escritura en “grado cero”. A partir de ese gesto pueden leerse operaciones de apropiación y desvío con relación a dos modelos de la televisión: el del *reality show* y el de la telenovela. Por lo tanto, en estos textos el uso de un material de consumo masivo adquiere la forma plena de la apropiación. Bizzio cuenta historias originales a partir de la palabra pública que circula por los medios, donde lo que vale es su modificación para intenciones propias que, por momentos, apuntan a descomponer un imaginario hegemónico. Lo residual en este caso viene dado por los elementos televisivos correspondientes a géneros menores, que son incorporados al sistema literario: la chatura dialógica del *reality show* así como el lugar común y estereotipado del melodrama. Por otro lado, el juego de temporalidades se da al nivel de los procedimientos, ya que la incorporación de los objetos televisivos en la materia literaria admite ser leída como una actualización del *collage* vanguardista y el *Ready made* de Duchamp.

Los modos de establecer brechas de resistencia al discurso hegemónico de la televisión no se dan de la misma manera en toda la serie. En *Realidad* el “texto en el texto” que refiere Lotman deriva en una codificación intermedia, entre lo literario y lo televisivo. *Rabia*, en cambio, pone en acto la imitación subversiva de un modelo genérico de la televisión, ya que el relato progresivamente va dejando de lado la narración estereotipada y adquiere un espesor político. En esta novela el componente de resistencia queda mejor explicitado, ya que la lógica del simulacro se refleja de manera crítica, mientras que en los otros textos el tópico se aborda más bien desde el chiste irónico. Por su parte, la composición literaria de *Era el cielo* (una novela que tematiza el mundo productivo y social de la televisión) puede leerse como una de las formas de la

crítica a una ecología en la que la literatura va perdiendo su componente de especificidad.

Por otro lado, también al nivel de la forma y el contenido López y Link establecen el diálogo con el ambiente digital desde lo que podemos definir como “literatura en papel”. *Kerés cojer?* y *La ansiedad* son novelas que, para decirlo con palabras de Link, “canibalizan” la lógica de las redes sociales. Esta canibalización implica incorporar la sintaxis narrativa del nuevo entorno a la matriz compositiva de los textos. En esa línea, ambos autores hacen uso de discursividades no literarias con las que reemplazan la voz de un narrador tradicional. Específicamente en el caso de López esta apropiación viene de la mano de asimilar la lógica visual del ambiente electrónico, produciendo un juego de texturas al interior del relato. Lo residual en ambos casos se visibiliza al nivel de la lengua. Los dos textos construyen un habla centrada en los modismos del chat, esto es, a partir de restos discursivos del entorno cotidiano, eso que en el transcurso del capítulo llamamos “sobrantes”. La superposición de líneas temporales está relacionada con esta idea de construir una lengua al calor de los procesos técnicos del presente ya que, como vimos, permite trazar cierta filiación con las vanguardias históricas. Además, en la novela de López esas líneas superpuestas pueden ser leídas en la representación de soportes que corresponden a diferentes edades mediáticas, ya que aparecen yuxtapuestos fragmentos de chats con noticias de los grandes diarios; algo que, como señaló Sarlo, se replica en la novela de Link, en tanto comienza con un dossier preliminar compuesto por reportajes ficticios y luego construye la historia con capturas de la computadora. Esta tensión entre temporalidades en *La ansiedad* tiene lugar al nivel del motivo, ya que desde la escritura de chats y mails la novela aborda grandes temas como el amor, la muerte, la locura y el paso del tiempo,

a partir de los cuales moldea una subjetividad afectada que puede definirse como “moderna”. Asimismo, el pastiche de fragmentos teóricos que incluye Link permite establecer un contacto entre la tradición literaria de los siglos pasados y una serie de materiales nuevos, lo que definimos con Mendoza como una “torsión interdiscursiva” (2011:31).

Para pensar las brechas de resistencia que se dan al interior de ambas novelas tenemos que considerar nuestra hipótesis de que el cruce entre lengua y tecnología permite analizar también un imaginario mediático y el trazado de una geopolítica. En cuanto al texto de López destacamos que alude a la nueva configuración del mapa mediático, en la que la heteroglosia del habla virtual gana el centro de los grandes formadores de opinión. *Kerés cojer?* permite leer los modos en que el plurilingüismo de las redes sociales ocupa el lugar que antes dominaba el discurso de los medios analógicos. Asimismo, en nuestro esquema de lectura que yuxtapone las novelas de López y Link, ambos textos nos permiten desarticular un sentido común naturalizado sobre el entorno digital reconociéndolo como un espacio efectivamente segmentado y regido por categorías antiguas.

Por su parte, el diálogo con lo tecnológico en *Mi deseo es tu deseo* de Romano prefigura el análisis del siguiente capítulo, ya que se da en base a una apropiación doble: en principio, de una lógica mecánica para la composición poética y luego de una serie de materiales textuales que circulan por el nuevo ambiente y que son tratados con la técnica del reciclaje. En cuanto al segundo aspecto, al igual que en los textos de López y Link, se trata de lo que Machado define como “sobras de narrativas habituales en circulación por los canales de masas” (2000:261). El poder generador del poema con el que inicia la obra-proyecto permite establecer una vinculación con lo que dio en

llamarse “literatura generada”, pero también con procedimientos de escritura automática propios de las vanguardias históricas. La brecha de resistencia puede leerse en la puesta en cuestión de la lógica de lo privado y lo público que lleva a repensar de manera crítica los modos de intervención cotidiana en la arena electrónica.

Las formaciones digitales del siguiente capítulo establecen el diálogo con las nuevas tecnologías sobre todo al concebir la máquina como modelo para la creación literaria y al usar las nuevas posibilidades técnicas como herramientas para la composición. Exceptuando las publicadas en papel (que aluden al nuevo ambiente desde la página impresa) el diálogo viene dado por el soporte en el que se producen, lo cual abre nuevas posibilidades de lectura basadas en el hipervínculo. La serie completa, por otro lado, comparte el gesto de apropiación. Amparadas en la idea de “obras derivadas”, producto de la propuesta de *copyleft* como correlato de lo que dio en llamarse “cultura libre”, incorporan fragmentos circulantes: de la televisión en *Sin título*, de “La estrategia de la ilusión” en *Untitleddocument*, de material colgado en la web en *Spam*, donde resuena lo que Bourriaud llama una “cultura del uso” (2009:16). Esta operación, como en los textos de los demás capítulos, activa un trabajo con los restos: el “sistema de autoblog spamico” de *Spamky* destaca el carácter automático del proyecto (su matriz de programación) pero a su vez la materia residual con la que está hecho. Lo mismo ocurre con los fragmentos televisivos de *Sin título* que se componen a partir de restos textuales que circulan por la televisión, o los poemas “spam” de Gradin y los “poemas IP” de Romano, que hacen lo propio con material que quedó colgado en la red. En cuanto a la superposición de temporalidades esta se da en varios niveles: al tiempo que permiten pensar un cambio en el estatuto de lo literario ciertos patrones con los que construyen el efecto estético siguen dependiendo de procedimientos previos al último quiebre

tecnológico. Tal es así que pueden reconocerse a través del concepto de “función poética” de Roman Jakobson. Por otro lado, la copia digital (más allá de sus peculiaridades) continúa la lógica de la copia mecánica de reintroducir el discurso público en el campo poético. Específicamente, en línea con la “cultura del uso” que refiere Bourriaud, se trata de la reelaboración de los materiales que circulan por los canales del presente a partir de la técnica del *copy and past*. Asimismo, el carácter multimedia se vincula con la “transubstanciación” de Duchamp, es decir, la conjunción plástica entre palabra e imagen, mientras que los métodos automáticos de composición vinculan estas expresiones con los experimentos de las vanguardias: en particular con los cadáveres exquisitos del surrealismo y los juegos textuales de Tristan Tzara, que explotan las maneras aleatorias de producir sentidos. Finalmente, el ruido en la comunicación establece un vínculo con la postulación futurista del “rumore”.

Pensar las brechas de resistencia en las formaciones de este capítulo implica una complejidad ausente en el resto del corpus, ya que sus gestos presentan cierta ambigüedad: por momentos parecerían ser críticos y por momentos celebratorios del nuevo entorno. Desde la descripción de determinadas características formales vimos cómo una serie de obras-proyecto reponen abismalmente el medio que las contiene, pero al mismo tiempo lo tensionan con una voluntad de “ser pesado” que se opone a la presunción de su carácter blando. A partir de la reificación del signo (que permite establecer la filiación con el arte concreto) tensionan la aparente volatilidad del aparato *soft* que las contiene. A su vez, la opacidad del lenguaje característica de la gran mayoría de estas formaciones puede asociarse con cierto sentido reaccionario contra las formas estandarizadas del consumo. La manifestación más extrema la encontramos en las formaciones de Múseres, pero también en las páginas impresas de Alemian. Se

podría pensar esta operación en los términos de un “desvío” o “resto” literario con relación al lenguaje instrumental de los medios masivos –tomando como base el *détournement* de Débord– a partir del cual el discurso poético desarticula la lógica binaria de la era digital (el “On/Off; Yes/No; Save/Delete” que refiere Perloff – 1991:189–) pero siempre iniciando el juego con una “apropiación” del componente tecnológico: así como Perloff lee en el carácter fragmentado de la poesía de George Oppen determinados procesos productivos y de consumo de principios del siglo XX, el poema funcionando como un artefacto en la serie digital se relaciona con un medioambiente también fragmentado que surge de las discursividades del presente: internet, las redes sociales, la televisión, el *zapping*. La pérdida del aura desde dentro puede leerse no solo en sentido negativo como crítica irónica hacia el entorno contemporáneo, sino a la vez como fetichismo de la técnica. El gesto de indeterminación, que se vincula con el arte pop, se evidencia en diferentes fragmentos. Si el azar, por ejemplo, en el surrealismo opera como crítica a la sociedad racionalizada, en las formaciones contemporáneas que usan las nuevas herramientas de programación es producto de los medios técnicos del momento. En ciertos pasajes más bien parecería tratarse de sobreactuar una pulsión de ruptura instituida dentro del campo del arte; no queda del todo claro si las líneas de fuga están en función de establecer una crítica real o un mero gesto de asimilación de la lógica del sistema en el que están inscriptas. En esta línea, según Goldsmith, las formaciones experimentales de la era digital lejos de plantear una perspectiva crítica por momentos parecerían exaltar el presente en un tono celebratorio.⁴²⁸

⁴²⁸ El crítico norteamericano destaca algunas características como “los maravillosos ritmos de la repetición, el espectáculo de lo mundano replanteado como literatura, nuevas perspectivas en torno a la lectura, por nombrar algunas” (2011:4).

En cuanto a *El Aleph engordado* de Katchadjian el diálogo con esta nueva ecología cultural se establece sobre todo al nivel de determinados procedimientos: el movimiento de lenguaje de un contexto a otro (que emula el “copiar y pegar” del entorno digital), el gesto de apropiación, la incorporación de imágenes como alusión al nuevo ambiente multimedia y la construcción de un método de agregados que funciona a partir de fórmulas, lo que en el capítulo definimos como una “moral de máquina”. Katchadjian hace uso de un material anterior y sobre esa base construye una obra nueva, a través de lo cual puede reconocerse el gesto de reciclaje que venimos señalando en el resto del corpus. En cuanto a la apropiación en sí –en concordancia con los planteos de David Evans sobre la apropiación contemporánea– destacamos que al reponer una dimensión histórica tensiona el material original. El juego de temporalidades en este caso se hace efectivo a partir del trabajo con la tradición, que superpone un texto a otro. En ese trabajo se impugna la idea de una escritura enteramente individual, lo que permite establecer una conexión con las vanguardias históricas.

Para pensar las brechas de resistencia hay que destacar que el gesto de máquina a partir del cual lleva a cabo el engorde se efectúa de manera artesanal, proponiendo una tensión con ese entorno maquínico. Este no es un dato menor, ya que permite pensar la operación de Katchadjian –en sintonía con la de las formaciones de la serie digital– en los términos de un gesto ambivalente. Por un lado, la lógica compositiva de *El Aleph engordado* se opone a un sistema de regulación que gira en torno a la propiedad privada de las ideas, específicamente el que establece la ley 11.723 del Régimen Legal de la Propiedad Intelectual. Dicho marco regulatorio es anterior al último quiebre tecnológico, por lo que hoy se presenta como desfasado. En oposición a ese sistema que data de principios del siglo XX, el “engordado” puede leerse como una exaltación de

una filosofía estética que promueve el *copyleft*. Y por otro, como decíamos, la factura artesanal tensiona el nuevo ecosistema tecnológico, el cual justamente facilita la práctica de apropiación del material circulante. El posicionamiento crítico, además, puede leerse con relación a la tradición literaria; en particular, hacia el estilo compacto de uno de sus textos canónicos, ya que Katchadjian corrompe sus climas narrativos, escenas y personajes. Efectivamente, la repetición de un clásico en un campo reconfigurado permite establecer una distancia crítica.

Por lo tanto, dentro del campo de la literatura argentina es posible afirmar la existencia de una zona literaria en vías de desarrollo que plantea sus vínculos con el entorno tecnológico y las lógicas discursivas de los medios masivos. Sin embargo, como vimos en el “affaire Katchadjian”, la filosofía estética que es común a toda la serie tensiona una moral literaria que busca la conservación de un orden vigente. La “literatura nacional postborges” que refiere Pía López a cuento de la *nouvelle* de Katchadjian, leída en este contexto se refiere a una manera de producción vinculada con condiciones materiales diferentes a las de principios del siglo XX, ya que hoy el saber de la tradición literaria se presenta accesible por el avance de las nuevas tecnologías. Los textos y formaciones que analizamos, más allá de sus vectores críticos, están a favor de la apropiación, facilitada por las herramientas tecnológicas contemporáneas que permiten acceder a un archivo para manipularlo y transformarlo en algo distinto, mientras que otro grupo aparece enfrentado a estas nuevas prácticas y afirma el principio crítico de autoridad. En tal sentido, el “affaire” actúa como síntoma de la inestabilidad de la línea compositiva que produce al calor de las nuevas posibilidades

técnicas, ya que pone en evidencia las reacciones que amenazan con deslegitimar sus procedimientos constructivos y con ello ciertos modos de experimentación estética propios de la literatura en su cruce con el aparato de medios del presente.

Bahía Blanca, julio de 2016

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes:

- Alemián, Ezequiel (2008). *El talibán*. Buenos Aires: IAP.
- Bizzio, Sergio (2005). *Rabia*. Buenos Aires: Interzona.
- ----- (2007). *Era el cielo*. Buenos Aires: Interzona.
- ----- (2009). *Realidad*. Buenos Aires: Mondadori.
- Borges, Jorge Luis (1995). *El Aleph*. Barcelona: Alianza Editorial.
- Doctorovich, Fabio (1997). *Abyssmo*. [En línea] Consultado el 20 de octubre de 2015: <http://www.postypographika.com.ar/menu-en1/genres/hyperpo/abyss/menu-sp.htm>
- ----- (s/n). *9Menem9*. [En línea] Consultado el 15 de octubre de 2015: <http://www.postypographika.com.ar/menu-en1/genres/hyperpo/9menem9/frame1.htm>
- Gradin, Charly (2011). *Spam*. Buenos Aires: Ediciones Stanton.
- ----- (s/n). *El peronismo (Spam)*. [En línea] Consultado el 20 de marzo de 2015: <http://www.peronismo.net46.net/>
- Katchadjian, Pablo (2007). *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*. Buenos Aires: IAP. [Fragmentos en línea] Consultado el 20 de marzo de 2015: <http://www.imprensaargentinade.com.ar/katchadjian-mf.htm>
- ----- (2009). *El Aleph engordado*. Buenos Aires: IAP.
- ----- (2012). *La cadena del desánimo*. Buenos Aires: Blatt & Ríos (*E-book*).
- Link, Daniel (2013). *Exposiciones (1ª ed.)*. Buenos Aires: Blatt & Ríos. (*E-book*)
- López, Alejandro (2005). *Kerés cojer? = Guan tu fak*. Buenos Aires: Interzona.

- Mendoza, Juan José (2003). *Sin título*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.
- Múseres, Ciro (2005). *Untitled document*. [En línea] Consultado el 16 de junio de 2016: <http://untitledocument.com.ar/>
- ----- (2007). *Spamky*. [En línea] Consultado el 8 de junio de 2016: <http://spamky.blogspot.com.ar/>
- Rubio, Alejandro (2010). *La garchofa esmeralda*. Buenos Aires: Mansalva.
- ----- (2012). *La enfermedad mental*. Buenos Aires: Gog y Magog Ediciones.
- ----- (2012-2013). *Zardoz*. [En línea] Consultado el 20 de mayo de 2016: <http://zardozki.blogspot.com.ar/>
- ----- (2015). *Kohan*. Bahía Blanca: Vox Senda.
- Romano, Gustavo (1996). *Mi deseo es tu deseo*. [En línea] Consultado el 26 de octubre de 2015: <http://www.findelmundo.com.ar/romano/mdtd/>
- ----- (2006). *IP Poetry*. [En línea] Consultado el 29 de noviembre de 2015: <http://www.findelmundo.com.ar/ip-poetry/index.html>

Bibliografía teórico-crítica:

- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max (1998). “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, en *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta: 165-212.
- Adorno, Theodor (1977). “The Actuality of Philosophy”, en *Telos*, 31.
- ----- (1995). *Sobre Walter Benjamin*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Agamben, Giorgio (2009). “El autor como gesto”, en *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo: 81-94.

- Aguilar, Gonzalo (2003). *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Aira, César (2000). “La nueva escritura”, en *Boletín/8 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Universidad Nacional de Rosario: 165-170.
- ----- (2009-2010). “El tiempo y el lugar de la literatura”, en *Revista Otra Parte*. N° 19, verano. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: <http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-19-verano-2009-2010/el-tiempo-y-el-lugar-de-la-literatura>
- Albarrán, Juan (2010). “Por una Historia del arte del presente”, en *El tiempo presente como campo historiográfico*. Montevideo: Ediciones Cruz del Sur: 305-321.
- Alemian, Ezequiel (2015). “La hermandad de los desconocidos y la experiencia literaria”, en *Bazar Americano*, año XII, N° 53, septiembre-octubre. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: <http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=91&pdf=si>
- Anderson, Perry (2004). “Modernidad y revolución”, en: Nicolás Casullo (comp.) *El debate Modernidad/posmodernidad. 2ª Edición ampliada y actualizada*. Buenos Aires: Retórica Ediciones: 107-125.
- Ansolabehere, Pablo (2003). “Ascasubi y el mal argentino”, en: Schwartzman, Julio (dir. vol.) *Historia crítica de la literatura argentina, La lucha de los lenguajes*. Dir.: Jitrik, Noé. Buenos Aires: Emecé editores.
- Aprea, Gustavo y Soto, Marita (1998). “Telenovela, telecomedia y estilo de época. El sistema de géneros narrativos en la Argentina de hoy”, en *IV Congreso de la Asociación Latinoamericana de los Investigadores de la Comunicación (ALAIC)*, Recife (Brasil).

- Avaro, Nora (2012). “Formas de la meditación (Sobre *Metal pesado*)”; en: Rubio, Alejandro (2012) *La enfermedad mental*. Buenos Aires: Gog y Magog Ediciones: 33-36.
- ----- . “Prólogo a Prosas cortas”; en: Rubio, Alejandro (2012) *La enfermedad mental*. Buenos Aires: Gog y Magog Ediciones: 37-38.
- Bajtin, Mijail (1991). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus Humanidades.
- Barad, Karen (2003). “Posthumanist performativity”, en *Signs: Journal of Women and Culture in Society*, vol. 28, n° 3.
- Barthes, Roland (1972). “El efecto de lo real”, en Lukács G., Adorno y otros, *Problemas sobre el realismo*. Barcelona, Ediciones Buenos Aires: 141-160.
- ----- (2011). *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ----- (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- ----- (1992) [1970]. *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Baudrillard, Jean (2000). *Pantalla total*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Benjamin, Walter (1987) [1928]. *Dirección única*. Madrid: Altea-Taurus-Alfaguara.
- ----- (1989). *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus.
- ----- (1998). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Grupo Santillana Ediciones.
- ----- (1998a). *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Grupo Santillana Ediciones.

- ----- (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Bonet, Eugeni (s/n). “Sabotaje a la máquina abstracta”. Fragmento referido a *IP Poetry* del texto para la muestra. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: <http://ip-poetry.findelmundo.com.ar/ebonet.html>
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- ----- (1997). *Sobre la televisión*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bourriaud, Nicolás (2009). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- ----- (2013). *Estética relacional*. Avellaneda: Adriana Hidalgo editora.
- Bozal, Valeriano (1999). *Necesidad de la ironía*. Madrid: Visor.
- Brea, José Luis (s/n). “Algunos pensamientos sueltos acerca de arte y técnica”. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: <http://aleph-arts.org/pens/arttec.html>
- Brooks, Peter. (2005). *Realistic vision*. New Haven: Yale University.
- Buck Morss, Susan (2004). *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid: Antonio Machado Libros/La balsa de medusa.
- ----- (2011). *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Bürger, Peter (1997). *Teoría de la vanguardia (2ª edición)*. Barcelona, Ediciones Península.

- Caballero, Juan (2012). "The borgesian monad contaminated and Buenos Aires photobombed: Pablo Kathcadjian's 'El aleph engordado' and Pola Oloixarac's 'Las teorías salvajes'", UC Berkeley. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: <https://escholarship.org/uc/item/90g255s8>
- Cabezas, Laura (2014). "Un soplo de vida: tendencias de la crítica brasileña", en revista *Mancilla*, n° 9, año 3, noviembre: 92-95.
- Castro, Rayen Nazareno e Incaminato Natalí (2015). "Más allá de la representación", en revista *Mancilla*, n° 10, año 5, junio: 42-45.
- Catalin, Mariana (2010). "Sergio Bizzio: el presente entre la novela y la televisión", en: Giordano, Alberto (ed.), *Los límites de la literatura*. Rosario, Centro de Estudios de Literatura Argentina: 89-112.
- ----- (2011). *Nuevas experimentaciones en la narrativa argentina contemporánea: la poética de Sergio Chejfec y Sergio Bizzio, después de Babel*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes.
- Contreras, Sandra (2010). "En torno a las lecturas del presente", en: Giordano, Alberto (ed.), *Los límites de la literatura*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina: 135-153.
- Dalmaroni, Miguel (2010). "La literatura y sus restos (teoría, crítica, filosofía). A propósito de un libro de Ludmer (y de otros tres)", en *Bazar americano*, octubre-noviembre. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: <http://www.lectorcomun.com/descarga/8/1/a-proposito-de-un-libro-de-ludmer-y-de-otros-tres.pdf>
- Danto, Arthur (2009). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós.

- De Certeau, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano, 1 artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Debord, Guy (2008) [1967]. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca editora.
- Debord, Guy (2000). “Modo de empleo del ‘détournement’”, en *In girum imus nocte et consumimur igni*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, Gilles (1987). “Leibniz, 07/04/1987, Lógica del acontecimiento”. *Les cours de Gilles Deleuze*. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=149&groupe=Leibniz&langue=3>
- ----- (1987a). “Leibniz, 10/03/1987, El acontecimiento – Whitehead”. *Les cours de Gilles Deleuze*. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=141&groupe=Leibniz&langue=3>
- ----- (s/n). “Platón y el simulacro”, en *Lógica del sentido*. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/588.pdf>
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1994). “Micropolítica y segmentaridad”, en *Mil mesetas (capitalismo y esquizofrenia)*. Valencia: Pre-Textos: 213-237.
- Delfino, Martín (2015). “El Aleph: ver o no ver, esa es la cuestión”, en *Revista Magna*. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: <http://revistamagna.com.ar/nota/el-aleph-ver-o-no-ver-esa-es-la-cuestion>
- Demarco, Magdalena (2013). “Introducción”, en revista *Mancilla*, nº 5, año 3: 116-118.
- Derrida, Jaques (1992). *Acts of literature*. Nueva York: Routledge.

- Derrida, Jacques y Stiegler, Bernard (1998). *Ecografías de la televisión*. Buenos Aires: Eudeba.
- Didi-Huberman, Georges (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Eco, Umberto (1984). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Editorial Lumen.
- ----- (1987). *La estrategia de la ilusión*. Buenos Aires: Editorial Lumen.
- Enriquez, Mariana (2008). “Con anestesia. Una separación contada con desapego emocional en la nueva novela de Sergio Bizzio”, en *diario Página/12*, 7 de enero. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2882-2008-01-07.html>
- Erlan, Diego (2015). “El caso Aleph: alegatos para la defensa”, en *Revista Ñ*, 7 de julio. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/caso-Aleph-alegatos-defensa_0_1389461330.html
- Espósito, Roberto (1996). *Confines de lo político*. Madrid: Trotta.
- Evans, David (ed.) (2009). *Appropriation*. Massachusetts: Whitechapel Gallery & The MIT Press.
- Fernández Bravo, Álvaro (2010). “Introducción: Elementos para una teoría del valor literario”, en *Boletín/15 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Universidad Nacional de Rosario: 7-22.
- Fernández Porta, Eloy (2007). *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Ferrer, Christian (2008) [1967]. “Prólogo”, en: Debord, Guy (2008). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca editora: 11-37.

- ----- (2012). *El entramado. El apuntalamiento técnico del mundo*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Flusser, Vilém (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México D.F.: Editorial Trillas.
- ----- (2015). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal.
- Foucault, Michel (1981) [1973]. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- ----- (1991). “¿Qué es la ilustración?”, en *Saber y verdad*. Madrid: La Piqueta: 197-207.
- Fox, Howard (1982). “Deus ex Machina”, en *Metaphor: New projects by contemporary sculptors*. Smithsonian Institution Press.
- Frontera, Agustina (2015). “Página en blanco y pared negra”, en *blog Eterna Cadencia*. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: <http://blog.eter nacadencia.com.ar/archives/43696>
- Fusillo, Massimo (2012). *Estética de la literatura*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Gache, Belén (2008). “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). [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: <http://ip-poetry.findelmundo.com.ar/selma/IPPoetry.pdf>

- Gadamer, Hans-Georg (1977). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- Gambarotta, Martín (2014). “De Kicillof a Kicillof”, en revista *Mancilla*, n° 7-8, año 4, mayo: 32-35.
- Garamona, Francisco (2015). “Algo menos sobre el estilo”, en revista *Mancilla*, n° 10, año 5, junio: 86-89.
- García, Luis Ignacio (s/n). “La «actualidad» de Walter Benjamin. Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman y el problema de la temporalidad”, en *Revista Herramienta*. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: <http://www.herramienta.com.ar/print/coloquios-y-seminarios/la-actualidad-de-walter-benjamin-giorgio-agamben-georges-didi-huberman-y-el-p>
- García Helder, Daniel (2009) [1987]. “El neobarroco en la Argentina”, en *Diario de Poesía*, N° 4, otoño. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: <http://ustedleepoesia2.blogspot.com.ar/2009/08/el-neobarroco-en-la-argentina.html>
- ----- (2012). “Ensayo a lectura de *Música mala*”, en: Rubio, Alejandro (2012). *La enfermedad mental*. Buenos Aires: Gog y Magog Ediciones: 23-32.
- Garramuño, Florencia (2007). “La ironía de la diferencia social. Sobre *Rabia* de Sergio Bizzio”, en *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana*, a. III, n. 5, septiembre: 46-48.
- Gasloli, Pablo (2012). “Help a él”, en revista *Mancilla*, n° 2, año 2, abril: 42-51.
- Genet, Jean. (2000) “El niño criminal”, en revista *Nombres*, n° 15, octubre.
- Giordano, Alberto (1996). “Manuel Puig: Micropolíticas literarias y conflictos culturales”, en *Boletín/5 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario: 17-34.

- ----- (2001). *Manuel Puig: La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- ----- (2008). *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva.
- Goldsmith, Kenneth (2011). *Uncreative writing*. New York: Columbia University Press.
- Gómez de la Cruz, Mercedes (2008). Entrevista a Sergio Bizzio: “Sergio Bizzio: ‘El realismo es lo que escapa’”, en *Diario La Capital*, 13 de enero. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: http://www.lacapital.com.ar/contenidos/2008/01/13/noticia_0064.html
- González, Horacio (2015). “Literatura y jurisprudencia”, en *Página/12*, 2 de julio. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-276186-2015-07-02.html>
- Gradin, Charly (2014). “:(){:|:&;:””, en revista *Mancilla*, nº 9, año 3, noviembre: 22-25.
- Groys, Boris (2015). *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Guilbaut, Serge (2009). *Los espejismos de la imagen en los lindes del siglo XXI*. Madrid: Akal.
- Hamed, Amir (2015). “Todos somos K(atchadjian). Angustias del intertexto”, en *Henciclopedia*. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: <http://www.henciclopedia.org.uy/Columna%20H/HamedTodossomosKathcadjian.htm>
- Hobsbawm, Eric (1995). *Historia del siglo XX*. Barcelona: Grijalbo-Mondadori.

- Holmes, Brian (s/n). “L’extradisciplinaire”, en *Continental Drift*. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: <http://brianholmes.wordpress.com/lextradisciplinaire/>
- Huysen, Andreas (2002). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Jakobson, Roman (1988). *Lingüística y poética (4ª edición)*. Madrid: Cátedra.
- Jameson, Frederic (1992). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós.
- Jiménez, Carlos (2008). “Gustavo Romano. Sabotaje en la máquina absoluta”, en *Babelia*, Diario El País, 15 de marzo: 27.
- Jiménez Morato, Antonio (2015). “Boicot a Borges”, en *blog Eterna Cadencia*, 20 de junio. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: <http://blog.eter nacadencia.com.ar/archives/44118>
- Joselit, David (2013). *After art*. New Jersey: Princeton University Press.
- Katchadjian, Pablo (2014). “Humanistas”, en revista *Mancilla*, nº 7-8, año 4, mayo: 120-123.
- ----- (2015). “Escribí una obra, no una versión corrupta de Borges”, en *Revista Ñ*, 7 de julio. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Escribi-obra-version-corrupta-Borges_0_1389461358.html
- Kesselman, Violeta; Mazzoni, Ana; Selci, Damián (Comp.) (2012). *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los 90*. Buenos Aires: Paradiso ediciones.
- Kozak, Claudia (2011). “Manuel Puig, la política, el umbral”, en *Ciencia, Docencia y Tecnología*, Año XXII, Nº 43, noviembre: 129-153.

- ----- (Ed.) (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Laddaga, Reinaldo (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayos sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo editora.
- ----- (2010). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Lamberti, Luciano (2015). “¿Ya terminaron de plagiar a todos los clásicos?”, en *blog Eterna Cadencia*, 22 de junio. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: <http://blog.eter nacadencia.com.ar/archives/44129>
- Lanham, Richard (1993). *The Electronic Word: Democracy, Technology and the Arts*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lazzarato, Maurizio (2006). *Políticas del acontecimiento*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Libertella, Mauro (2015). “Un nuevo round por la pelea por ‘El Aleph’”, en *Revista Ñ*, 25 de junio. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Jorge_Luis_Borges-El_Aleph-Pablo_Katchadjian-Maria_Kodama_0_1382262078.html
- Link, Daniel (1994). *La chancha con cadenas. Doce ensayos de literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones del eclipse.
- ----- (2003). *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- ----- (2005). *Clases. Literatura y disidencia*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

- López, María Pía (2014). “De la herencia a la captura: intervenciones sobre el pasado”, en revista *Mancilla*, nº 7-8, año 4, mayo: 66-69.
- Lotman, Iuri (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lowe, Donald (1986). *Historia de la percepción burguesa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ludmer, Josefina (2006). “Literaturas postautónomas”. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: http://linkillo.blogspot.com/2006/12/dicen-que_18.html
- ----- (2007). “Literaturas postautónomas 2.0”, en revista *Z Cultural*. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literaturas-postautonomas-2-0-de-josefina-ludmer/>
- ----- (2010). *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- ----- (2015). “Contra la propiedad intelectual”, en *Revista Ñ*, 10 de julio. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Contra_la_propiedad_intelectual-Katchadjian-Borges_0_1391261312.html
- Lunn, Eugene (1986). *Marxismo y Modernismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Lyotard, Jean François (1987). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- ----- (1988). “Reécrire la modernité”, en *Les cahiers de philosophie* 5: 193-203.

- Machado, Arlindo (2000). *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- ----- (2007). *Arte e mídia (2ª edição)*, Río de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Manovich, Lev (2006). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Buenos Aires: Paidós.
- Marx, Carl (1859). “Prólogo a la contribución a la crítica de la economía política”, en *Marxist Internet Archive*. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1850s/criteconpol.htm>
- Mazziotti, Nora (1993). *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Mazzoni, Ana (2012). “Prólogo a Poesía reunida”, en: Rubio Alejandro (2012). *La enfermedad mental*. Buenos Aires: Gog y Magog Ediciones: 9-19.
- McGann, Jerome (2001). *Radiant textuality. Literature after the world wide web*. New York: Palgrave.
- McLuhan, Marshall y Fiore Quentin (1997). *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- McLuhan, Marshall (1985). *La Galaxia Gutemberg*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- ----- (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Mendoza, Juan José (2009). “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. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3572/ev.3572.pdf

- ----- (2011). *Escrituras past_ Tradiciones y futurismos del siglo XXI*. Buenos Aires-Bahía Blanca: 17 grises.

- Miranda, Wander Melo (2010). “Menos valor, más literatura”, en *Boletín/15 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Universidad Nacional de Rosario: 117-127.

- Mitchan, Carl (1989). “Tres modos de ser con la tecnología”, en revista *Anthropos*, n° 94/95, Barcelona: 13-27.

- Montaldo, Graciela (2010). *Zonas ciegas. Populismos y experimentos culturales en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Muccillo, Carla y Kaufman, Alejandro (2012). “Un tubo de cables en Las Toninas”, en revista *Mancilla*, n° 4, año 2, diciembre: 40-49.

- Oubiña, David (2011). *El silencio y sus bordes*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Oloixarac; Pola (2015). “Hijos terroristas de Borges. El problema no es María Kodama. El problema es la ley de propiedad intelectual”, en *La Agenda Revista*. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016:
<http://laagenda.buenosaires.gob.ar/post/122116713180/hijos-terroristas-de-borges>

- Panesi, Jorge (2014). “Detritus”, en revista *Mancilla*, n° 7-8, año 4, mayo: 140-147.

- Perloff, Marjorie (1991). *Radical Artifice. Writing poetry in the age of media*. Chicago: University of Chicago Press.

- ----- (2009). *El momento futurista*. Valencia: Pre-Textos.

- ----- (2010). *Unoriginal genius*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Rancière, Jacques (2005). *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago: Palinodia.
- ----- (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- ----- (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- ----- (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires, Prometeo Libros.
- ----- (2011a). *Política de la literatura*. Buenos Aires, Libros del Zorzal.
- ----- (2012). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ----- (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Rector, Mónica y Trinta R., Aluizio (1993). “Los gestos del hechizo”, en *Revista Chasqui*, n° 46, julio: 46-49.
- Rey, Malena (2013). “Los vaivenes del presente actualizado-desactualizado”, en revista *Mancilla*, n° 5, año 2, junio: 44-49.
- Rodríguez, Fermín (2014). “Los usos de la crítica: tres lecturas”, en revista *Mancilla*, n° 9, año 3, noviembre.
- Romano, Gustavo (2008). *The IP Poetry Project*. PDF Badajoz, Extremadura: MEIAC (Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo). [En línea]

Consultado el 5 de junio de 2016: <http://ip-poetry.findelmundo.com.ar/selma/IPPoetry.pdf>

- Rosset, Clément (2004). *Lo real. Tratado de la idiotez*. Valencia: Pre-Textos.
- Sánchez, Matilde (2015). “El Aleph, Beta y Omega”, en *Revista Ñ*, 10 de julio. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Aleph-beta-omega_0_1391860804.html
- ----- (2015b). “Las razones de Kodama: ‘No voy a permitir un plagio irreverente’”, en *Revista Ñ*, 7 de julio. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/razones-Kodama-permitir-plagio-irreverente_0_1389461357.html
- Sarlo, Beatriz (2005). “Pornografía o fashion”, en *Punto de Vista*, n° 83, diciembre: 13-17.
- ----- (2006). “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia”, en *Punto de Vista*, n° 86, diciembre: 1-6.
- ----- (2011). *La audacia y el cálculo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Schettini, Ariel (2007). “Nuevas imágenes de la novela argentina”, en *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana*, a. III, n. 5, septiembre: 24-35.
- Schwartz, Jorge (2002). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: F.C.E.
- Shklovski, Victor (1978). “El arte como artificio”, en Todorov Tzvetan (Comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI: 55-88.
- Speranza, Graciela (2000). *Manuel Puig: Después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

- ----- (2005). “Por un realismo idiota”, en *Boletín/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Universidad Nacional de Rosario.
- ----- (2006). *Fuera de campo*. Barcelona: Anagrama.
- ----- (2013). “Tiempo recuperado. Apropiación 2.0”, en revista *Otra Parte*, N° 28, otoño-invierno. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: <http://revistaotraparte.com/n%C2%BA-28-oto%C3%B1o-invierno-2013/tiempo-recuperado-apropiaci%C3%B3n-20-0>
- Terranova, Juan (2011). *La masa y la lengua*. Buenos Aires: CEC Centro Estudios Contemporáneos.
- ----- (2015). “Entrevista a Pablo Katchadjian”, en *La tercera*, N° 4. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: <https://sites.google.com/site/la3eraopinion/la-tercera-numero-4/entrevista-a-pablo-katchadjian>
- ----- (2015^a). “Sobre la Trilogía Argentina de Pablo Katchadjian”, en *Revista Medium*. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: <https://medium.com/@juanterranova/sobre-la-trilog%C3%ADa-argentina-de-pablo-katchadjian-c81284c505d6>
- Troemel, Brad (2012). “En serio. Una defensa del idealismo en una era de ironía constante”, en revista *Mancilla*, n° 4, año 2, diciembre: 52-57.
- Vattimo, Gianni (1996). *La sociedad transparente*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Verón, Eliseo (1993). “Relato televisivo e imaginario social”, en Mazziotti, Nora (Comp.). *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue: 28-37.

- Virilio, Paul (1993). *El arte del motor*. Buenos Aires: Manantial.
- ----- (2001). *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Paidós.
- Von Hofmannsthal, Hugo (1990). “La carta de Lord Chandos”, en Jaime García Terrés (Ed. Trad.). *La carta de Lord Chandos y algunos poemas*, México: FCE. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: <http://es.scribd.com/doc/136048314/La-Carta-de-Lord-Chandos>. Última consulta: 15/04/2013
- Williams, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones península.
- ----- (2003). *Palabras clave*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Yuszczuk, Marina (2011). *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.742/te.742.pdf>
- Zunini, Pablo (2015). “Borges / Katchadjian / Kodama: el desorden alimenticio”, en *blog Eterna Cadencia*, 24 de junio. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: <http://blog.eter nacencia.com.ar/archives/44158>