



TEXTO DIGITAL

Revista de Literatura, Linguística e Artes

Entre la inmaterialidad y el énfasis físico: algunos experimentos literarios en el contexto digital

Between immateriality and physical emphasis: some literary experiments in the digital context

Germán Abel Ledesma^a

^a Universidad Nacional del Sur, Argentina - clarissamartinsalves@gmail.com

Palavras-chave:

Literatura Argentina.
Literatura Digital.
Arte Mediático.
Materialidad.

Resumo: Teniendo en cuenta las experiencias de “desmaterialización del objeto” que experimentaron las neovanguardias de la década del sesenta nos proponemos abordar un corpus de literatura digital argentina desde el punto de vista de su materialidad. Específicamente, nos referimos a Manifiestos Robots (2009) de Belén Gache, los ensayos textuales (2010) (2014) (2017) de Milton Läufer y El peronismo spam (s/n) de Charly Gradin. Siguiendo los conceptos de “materialidad formal” y “materialidad forense” cristalizados por Matthew Kirshenbaum (2008), a partir de dicho corpus recuperamos la inquietud sobre la materialidad de obras aparentemente desmaterializadas. Para ello efectuamos un análisis de procedimientos plásticos que llevan a un nivel material el signo lingüístico.

Keywords:

Argentine Literature.
Digital Literature.
Media Art.
Materiality.

Abstract: Taking into account the experiences of "dematerialization of the object" experienced by the neovanguard of the sixties, we propose to approach a corpus of Argentine digital literature from the point of view of its materiality. Specifically, we refer to Manifiestos Robots (2009) by Belén Gache, the Milton Läufer's textual essays (2010) (2014) (2017) and El peronismo spam (s/n) by Charly Gradin. From this corpus, following the concepts of "formal materiality" and "forensic materiality" crystallized by Matthew Kirshenbaum (2008), we recover the concern about the materiality of apparently dematerialized works. For this we perform an analysis of plastic procedures that take to a material level the linguistic sign.



“Todo lo sólido se desvanece en el aire”
(Marshall Berman)

*“En cierta forma, un objeto es tan inmaterial
como una llamada telefónica,
y una obra que consiste en cenar una sopa,
tan material como una estatua”*
(Nicolás Bourriaud)

La “desmaterialización”¹ del objeto que practicaron algunas experiencias neovanguardistas de los años sesenta vuelve a cobrar relieve como concepto en una zona de la crítica para ilustrar una aparente característica del medio digital. Este vínculo entre desmaterialización y cultura digital es esbozado por Cecilia Pavón cuando analiza el proyecto “Life_sharing”, ya que sostiene que dicho efecto, paradójicamente, “ahora es una realidad concreta” (2000-2001, p. 54).² El término permite establecer la vinculación con la literatura emergente en el nuevo entorno en la ampliación de la noción de “objeto” estético, característica del arte conceptual que en términos de Lucy Lippard se presenta “sin las trabas del status objetual” (2000-2001, p. 39).³ Esto cobra relieve en la literatura electrónica, la cual presta especial atención a la idea de la obra, muchas veces por encima de la misma ejecución: se trata de artefactos explicados donde el mecanismo se impone sobre el producto final. 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, p. s/n). A partir de estos nexos, consideramos que las expresiones entre literarias y plásticas de mediados del siglo XX en Argentina signadas por la experimentación (como la “Literatura oral” de Roberto Jacoby y su idea de “tematizar los medios como medios”;⁴ las grafías plásticas de León Ferrari o los poemas matemáticos de Antonio Vigo)

¹ La historia del término es extensa e incluso está en discusión: al consenso que señala a Lucy Lippard como quien lo acuña se le oponen quienes ubican a Oscar Masotta como pionero, quien a su vez dice haberlo tomado del constructivista ruso Eleazar Lissitsky, uno de los primeros en apuntar la íntima relación entre lo artístico y lo técnico. Según este último “la idea que actualmente mueve a las masas [primera mitad del siglo XX] se llama materialismo: sin embargo, la desmaterialización es la característica de la época” (cit. por MASOTTA, 2000-2001, p. 36). A partir de esta premisa el teórico ruso describe los nuevos medios del momento como el teléfono y la radio, en los que “la materia disminuye”.

² Por su parte, Roberto Jacoby en el número 9-10 de la revista *Ramona* lo vincula con el net.art y los neoconceptualismos (cf. JACOBY, 2000-2001, p. 34).

³ Dentro de la línea desmaterialización-conceptual de los sesenta, en la que la obra se concibe menos como objeto físico que como traslación mental, encontramos “Maqueta de una obra” de Roberto Jacoby, en la que el espectador tiene que reponer la escala de una obra que no se lleva a cabo sino que solo se muestra en forma de maqueta: la idea, como en muchas expresiones del arte digital, cobra una fuerza material y se impone sobre la realización efectiva.

⁴ En un manifiesto del año 1966 Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari afirman que “se abre la posibilidad de un nuevo género: el arte de los Mass Media donde lo que importa no es fundamentalmente ‘lo que se dice’ sino tematizar los medios como medios”.

son útiles para iluminar la serie contemporánea, que explota con gesto rupturista la narrativa fractal del hipervínculo y la cualidad multimedia del nuevo ecosistema informático. Dentro de esta serie se encuentran, por nombrar algunos, *Manifestos Robots* (2009) de Belén Gache, los ensayos textuales (2010) (2014) (2017) de Milton Läufer o *El peronismo spam* (s/n) de Charly Gradin.

En principio, la desmaterialización del objeto de los sesenta produjo críticas entre sus contemporáneos (algo similar ocurre en una rama de la crítica actual con respecto a la “inmaterialidad” de los objetos digitales)⁵ quienes sostenían que un happening o una instalación hechos con cuerpos humanos, hojas de papel o piedras, por más efímeros que fueran se sostenían sobre determinada materialidad. Pero, como afirman Ana Longoni y Ricardo Santoni, el concepto no apunta a una renuncia a los materiales sino a descomponer la idea de obra única y cerrada (1998, p. 124).⁶ Esta no-renuncia incluso puede ser pensada desde su reverso: al tiempo que es difícil reponer la obra en tanto objeto se trata de expresiones que se preocupan por los materiales con las que se realizan. Esto ocurre con lo que en esa época dio en llamarse “Arte de los medios” pero también con las manifestaciones digitales contemporáneas, ambas expresiones aparentemente “desmaterializadas” que permiten un abordaje desde el punto de vista de su materialidad. En este sentido Claudia Kozak recorta una de las características centrales de la “tecnopoesía” cuando sostiene que es aquella que “experimenta con su propia materia cruzándola con otras materialidades” (2014, p. 200).⁷

Siguiendo esta línea de recuperar la inquietud sobre la materialidad de obras aparentemente desmaterializadas cobra relevancia el trabajo de Matthew Kirschenbaum. *Mechanisms* (2008) es un abordaje sobre el funcionamiento de los medios que pone de relieve, en palabras de Johanna Drucker, “las condiciones sociales de producción y el funcionamiento material de los dispositivos digitales” (s/n). Según el propio Kirschenbaum su análisis es de “la matriz material que gobierna la escritura y la inscripción” de la textualidad electrónica (2008, p. XII).

5 Cf. Kirschenbaum (2008).

6 En la misma línea responde Lippard: “se me ha señalado que la desmaterialización es un término inadecuado, que un pedazo de papel o una fotografía también es un objeto material, tanto como una tonelada de plomo (...) pero a falta de un término mejor he continuado a referirme a un proceso de desmaterialización” (2000-2001, p. 39).

7 Por su parte, en “Contra el happening” Oscar Masotta piensa el arte que toma como objeto y matriz el aparato mediático apuntando que “los medios de comunicación de masas poseen una materialidad susceptible de ser elaborada estéticamente” (cit. por LONGONI y SANTONI, 1998, p. 142).

Efectivamente, aunque toma como objeto algunos experimentos de los inicios de la computación que corren en tecnologías ya perimidas,⁸ su estudio dialoga directamente con las condiciones contemporáneas de la literatura digital. Para ello, siguiendo el esquema tripartita de Kenneth Thibedau (director de Programas de Registros Electrónicos de la Administración Nacional del Archivos de los Estados Unidos) distingue entre “materialidad formal” y “materialidad forense”. Thibedau describe los objetos digitales como físicos (en tanto signos inscriptos en un medio), lógicos (por la interpretación de las inscripciones que realiza un software) y conceptuales (ya que implican un plano exhibitivo, o en otros términos porque vemos un objeto en una pantalla). Siguiendo este esquema, decíamos, Kirschenbaum distingue la “materialidad forense” de la “formal”. La primera (que tiene su origen en los estudios sobre criminalística) se basa en el “principio de individualización”, es decir, en que “no hay dos cosas en el mundo físico que sean exactamente iguales” (Kirschenbaum, 10).⁹ El trabajo de recuperación de datos luego de los atentados a las torres gemelas del World Trade Center (que evidenció que los datos, gracias a la constitución física de los discos duros, pueden ser recuperados incluso después de las condiciones más terribles) lo moviliza a llevar adelante la rama forense de su investigación bajo el postulado de que existe una “matriz material que gobierna la inscripción y la escritura en todas sus formas” (2008, p. XII). De esta vertiente de los estudios informáticos, como decíamos, recupera el concepto de “individualización” y el de “evidencia de rastro” y los lleva al análisis del mundo físico que hay detrás de los textos electrónicos. Por su parte la “materialidad formal” se relaciona ya no con los sistemas de almacenamiento donde los datos toman “la forma de marcas e inscripciones físicas” (KIRSCHENBAUM, 2008, p. 19) sino con el aspecto que estos adquieren en las distintas visualizaciones. Se trata de la “expresión perceptible” de los símbolos manipulados en los distintos dispositivos.¹⁰ La idea de Kirschenbaum de conectar los tres niveles a partir de la lectura inscripcional y el análisis y preservación de los sistemas de almacenamiento (a contracorriente de la hegemonía crítica que suele quedarse en el nivel conceptual de dichos objetos)¹¹ refleja la convicción de que “el mundo opera en un nivel

8 De lo que puede deducirse un enfoque diacrónico, en términos del propio Kirschenbaum Mechanism se entiende como “un intento de preservación y recuperación de la historia literaria digital” (2008, p. 9).

9 Según Kirschenbaum Mechanisms le debe a la computación forense el énfasis en la reconstrucción y preservación de evidencia digital (2008, p. 16).

10 Esta definición, en parte, deriva de la distinción popularizada por Nicholas Negroponte entre átomo y bit, que abona al prejuicio de desmaterialización del entorno digital: mientras los átomos están constituidos por masa los bits son símbolos.

11 Kirschenbaum describe los procedimientos de la nanoescala a partir de la cual las estructuras moleculares son manipuladas a nivel atómico y la señala como operativa para su propio análisis textual, ya que es una técnica a partir de la cual los bits pueden ser leídos en un disco duro desde un plano microscópico.

físico-material” (DRUCKER, 2009, p. s/n) y permite poner en cuestión ideas naturalizadas sobre el medio electrónico: su aparente inmaterialidad; la condición efímera de los objetos producidos en su seno o que la copia digital es una reproducción exacta e invariable. El término “mecanismo” del título de su investigación hace referencia a la cualidad tripartita de los objetos digitales que los recorta a la vez como producto y proceso (cf. p. XIV). En términos de Drucker el punto de Kirschenbaum es que “la lectura de los medios como inmateriales ha sido en gran parte el resultado de una falta de compromiso con el funcionamiento real de sus operaciones” (2009, p. s/n). Si bien Kirschenbaum articula ambas dimensiones de la materialidad electrónica, subraya la necesidad de reestablecer una lectura forense que supere lo que denomina la “ideología medial” (2008, p. 19) o “esencialismo de pantalla” (2008, p. 19), es decir, el énfasis interpretativo de solo los aspectos formales, lo que equivaldría a concebir al “evento digital en la pantalla” como independiente de los mecanismos tecnológicos.

Teniendo en cuenta estas apreciaciones, nuestra propuesta está orientada a pensar los modos en que los objetos digitales desde su exhibición formal aluden a aquel mundo físico que se revela como fondo de la producción. Es decir, consideramos que la dimensión forense de la materialidad puede reponerse desde el punto de vista formal, a partir de procedimientos plásticos que llevan a un nivel material el signo lingüístico (la disposición de una tipografía en la página, la reificación,¹² el uso de los espacios como elementos significantes). Según explicita el crítico norteamericano, la tradición teórica en la que se inscribe su estudio es la que aborda los libros como objetos físicos y, si seguimos la investigación de Jerome McGann (quien es pionero en la reflexión sobre la materialidad de la textualidad electrónica y dictó un seminario con Kirschenbaum en el MIT), habría que pensar el propio texto como objeto físico, con lo que la línea entre materialidad formal y forense empieza a ser menos rígida. De hecho, Kirschenbaum en su propio abordaje piensa los hardware programables y sostiene que la división entre el disco duro y lo que Vilem Flusser llama el “aparato soft” (1990, p. 30)¹³ es

12 Aquella “dimensionalidad del lenguaje” que refiere Kenneth Goldsmith (2011, p. 168).

13 Según el teórico checo-brasileño: “La cámara está 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 está 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, p. 30).

cada vez menos clara (cf. KIRCHENBAUM, 2008, p. 13). A partir de esta premisa, como decíamos, consideramos productivo analizar algunos experimentos que se dan en el entorno digital ya que a la par de la propuesta de desmaterialización del objeto se verifica una preocupación constante sobre los materiales con los que trabajan.¹⁴

PROGRAMACIÓN DE OBJETOS ELECTRÓNICOS: BELÉN GACHE Y MILTON LÄUFER

En el siguiente apartado recortamos algunas experiencias de literatura programada porque consideramos que son representativas de un vínculo entre literatura y entorno tecnológico que se muestra extensivo en las “tecnopoéticas” (KOZAK, 2012), o en lo que podemos llamar “arte mediático”. Entre estas manifestaciones destacamos *Manifestos robots* de Belén Gache y los experimentos digitales de Milton Läuffer. Para pensar esta zona es útil señalar el antecedente de la poesía matemático-compositivista, cuyo método se basa en el algoritmo aritmético o geométrico. El arte concreto, que tiene fundamentos matemáticos, o Antonio Vigo y sus “poemas matemáticos” con símbolos aritméticos se inscriben en dicha tradición. Esta particularidad hace que el propio código fuente con el que se programan los mecanismos para la producción de objetos textuales cobre un relieve estético. En este sentido, Juan José Mendoza en la revista *Luthor* afirma que “el lenguaje de programación mismo es, por excelencia, otra forma de escritura” (s/n).¹⁵ En un trabajo anterior (2016) analizamos esta faz (que luego desemboca en los resultados de Gache o Läuffer) en algunos fragmentos de los experimentos radicales de Ciro Múseres: *Untitleddocument*, por ejemplo, presenta el carácter

14 Esta característica de la época se encuentra también, y sobre todo, en el concretismo, que evidencia una preocupación por los materiales que usa una obra poética. Esta característica sobresale en el análisis de Gonzalo Aguilar, quien supera una perspectiva 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, p. 16).

15 Juan José Mendoza sigue la línea de los Estudios Críticos del Código (CCS) que progresivamente se van instituyendo como un campo de investigación. Luego de los abordajes de Lev Manovich (2006) sobre la composición de software, Mark Marino (2006) es quien propone analizar el código de programación como un texto cualquiera, es decir, como “un sistema de signos con su propia retórica e incrustación cultural” (s/n). Según el enfoque de los CCS (Critical Code Studies) “las líneas de código no son neutras respecto al valor y pueden analizarse utilizando los enfoques teóricos aplicados a otros sistemas semióticos” (MARINO, s/n). Este campo incipiente está atravesado por diferentes discusiones en torno a la especificidad del lenguaje de código y su impacto en la factura estética, así como sobre sus condicionamientos históricos. En ese sentido, en el Electronic Book Review Marino mapea las intervenciones y destaca, por ejemplo, las de Jhon Cayley (2005), Rita Raley (2002), Florian Cramer (2001), Alan Sondheim (2005), Nick Montfort (2005) y Michael Mateas (2005), entre otros.

material del significante en la escritura de código con la que compone una composición visual:

```

      mppgggqqgm_g_
      *M000#0B&N000000&g
      _g##MCO#&NN#M#7M0#000#M00g_
      y0N0N#NN7MN+"!' ` `#0N000&0z
      .0#0#,#9' _y_gpp,_ "MOMMOMg
      q0MNM#~ _ pN0N&QBB0QO&g, NMM00,
      _N&#&"Q^ .mM0&#MMgMpMMMMN"&N0q ^#000p
      _#MMM7 _0DM#Z&C00#0&#M~ 00#B#e QW#00g
      000H' y0EEjNM~^#N@Lgp0B ]@4SqN& BWMN0p
      p00MI ]g0MN& , BM0M0401 ,qBMM00# +M0Q0,
      _0#F^ gWM0#NM ,q]&MN0,m0#DMF#NN8#g6 LBMMM
      #0MB ]M0"Bp00&4#00{Zp00#J0Q00@` ##RMN Z000&
      JN0B1 Lg0&0NK0M7ZgQ#j#N0b7$m ON#$p \ONNN
      40&g ]NBN0@MMq0N0!^~^Q00K6 . yg0NNp DMM0H
      0000 BN0Zq##D00NF0@' ^NMZ ,#000^ mM#0&
      ##M# g0#00#W0NN~Lm \ , ' .0Rqy#p#EZp#k W#N0$
      #0Qpc "000N#^` ]0N1 4dM#MLq#0#MMNc ~#MMf
      000N! #@Gm{ &R" (}yMMN0W00NMZ/ #008
      Q00M` +0MN0# _adNp. pQ#0MMN00@"hg#N B008
      0M0## MQ0M~qp&Q0MM0Ogyp,w0#0#D*~QN0&0BBN qgNNf
      #0BW; ^qpR0N000D~LgN4#0M#]0~5pWMM#N00@"` NMM0
      *M$qp BB00M!jgBQ0RMfN0P` N#]0M~hqb0 00M?
      #0Mp& PQg##00@NM0M$gM4 "!,gMNM#W K
      4RM09. ]MM000@`y0M0 _ .p0Q0MBM$g 00##
      00#p&g 0&~g0&6NN0N0~jg00@M0Mzh4MP q7B0'
      M0MQM MQ000&0F$p0#RM0&&\NN0N0' _pM0NE
      MMLg, `9NCy&D#00MPBgM#g#0F^ _a&f0MM9
      "0M00A ^~MFFCg00j&0N! _ 4N0&RK
      B0#p&gp `"'` ,x00&00##"
      ~NDNN#q0gr ggm;ZQQ#0N#0M@
      "M0MNN&g#0gp0BN#B0N##0M~
      ~MN00N0NM00NMM#0~
      ~""~^~^`

```

(2005, p. s/n)

La escritura de código se muestra como el desmontaje del aparato que esconde sus mecanismos internos y, por ende, siguiendo la idea de un “arte de los medios” postulada por Roberto Jacoby en la década de 1960, al medio en cuanto tal. Según Kozak

optar por la utopía positiva (a la manera de Flusser) es posible, pero requiere (...) ser capaces de desocultar las cajas negras que codifican las imágenes técnicas, algo que

en líneas generales nuestras sociedades de receptores de imágenes y funcionarios de la máquina no estimulan, pero que sin embargo sí suelen realizar los artistas que trabajan con tales imágenes técnicas. (en FLUSSER, 2015, p. 17).

Belén Gache, usando herramientas de programación (específicamente el procesador “IP Poetry” de Gustavo Romano, el cual es programado para realizar búsquedas en Google y luego ser verbalizadas con un sistema de sonidos pregrabados) logra producir objetos literarios que son reconocibles como poemas en un sentido tradicional. Es decir, a partir de la escritura de código –que en Múseres actúa como objeto estético en sí misma– llega a resultados que se evidencian como “literatura”. Estos poemas, usando fórmulas retóricas preestablecidas, se apropian del género de la propaganda política pero para resignificarlo. Las fórmulas del discurso político, a partir de la repetición, aleatoriamente son llevadas a otras zonas de la experiencia cotidiana tanto como a contextos extrañados. Veamos, por ejemplo, el poema titulado “Contra las viejas banderas”:

Contra el viento,
contra la pared,
contra el reloj,
contra los Robóticos mutantes.

Contra los correos spam,
contra los asesinos de otros mundos,
contra la corriente.

Contra las cuerdas,
contra las hormigas,
contra las cárceles,
contra las personas.

Nos comprometemos a hacer todo lo que esté de nuestra parte,
dentro de los límites de lo razonable.
Nos comprometemos a aceptarte como quisiéramos que fueras
y no como verdaderamente eres.
Nos comprometemos a estar siempre del lado del más fuerte.
Nos comprometemos a realizar consultas públicas
y asociaciones privadas.

Este es otro triste capítulo en la repetida historia de este país saqueado.
Este es otro triste capítulo de las selecciones juveniles ecuatorianas.
Este es otro triste capítulo más en esta desgraciada cadena de errores.

¿Cuándo acabarán de rodar la cuarta temporada de Breaking Bad?
¿Cuándo acabarán de podar estos árboles?
¿Cuándo acabarán por utilizar el ordenador todos los pintores?

Nos esperan días inestables y fríos.
Nos esperan los cocineros cántabros con su estrella Michelin.
Nos esperan los pingüinos en el ecosistema polar de Faunia.

Juntos venceremos a los polacos.
Juntos venceremos a esta plaga que es la alopecia androgenética.

Juntos venceremos a los ratones que se creen ratas.

¿Acaso no recuerdan que Britney Spears empezó en Disney Channel?

¿Acaso no recuerdan cómo funcionaba el Windows 3.11?

¿Acaso no es este un amor sin condiciones?

¿Acaso no hay nadie con cerebro en este foro?

¿Acaso no está comprobado que Neandertal fue no un hombre primitivo sino un mono inteligente?

Nuestro principal enemigo es nuestro mejor maestro.

Nuestro principal enemigo es el pensamiento.

Nuestro principal enemigo son los hidratos de carbono.

Nuestro principal enemigo son los correos no solicitados.

La cruda realidad es que la cruda realidad no existe:

la realidad está siempre cocinada.

La cruda realidad es que el Madrid está un peldaño por debajo del Milan.

La cruda realidad es que el DVD de Narutto Shippuden saldrá recién para agosto.

La cruda realidad es que el México de Chava Flores ya no existe.

Cambemos las calumnias por prejuicios.

Cambemos las miserias por mezquindades.

Cambemos el puerto al 8001 siguiendo las indicaciones del último newsletter.

Cambemos las opciones desde el panel de control.

Defendamos la aviación civil del Perú.

Defendamos el huevo, el pollo y la gallina de campo.

Defendamos las estructuras del deber contra las estructuras del poder.

Defendamos nuestra imagen vapuleada por Nigeria.

Defendamos nuestros ataques.

Defendamos el honor del Real Zaragoza.

Luchemos contra la literatura del tipo Código Da Vinci.

Luchemos contra las viejas banderas que hasta hoy nos llevaron al fracaso.

¡Contradicción y esplendor!

¡Emancipación y subordinación!

¡Refutación y ostentación!

¡Inferioridad y entelequia!

(pp. 95-96-97)

Si bien visualmente el resultado no difiere de un poema realizado de manera artesanal, Gache hace énfasis en la espacialidad ya que piensa el poema como un “espacio gramático en el que el lenguaje se despliega” (2014, p. 115). Esta idea de “despliegue” nos permite pensar en términos de una “literatura scroll”.¹⁶ En cuanto al motivo del poema, aquel “espacio gramático” está íntimamente vinculado con la maquinaria textual que hay detrás de las producciones: cada fórmula propagandística activa una serie de resultados que vienen definidos por Google. Así, Breaking Bad, Britney Spears, el ecosistema polar de Faunia,

¹⁶ El término “scroll” refiere al movimiento del cursor en la pantalla, a partir del cual la información se va desplegando y visualizando en la página.

Narutto Shippuden, Chava Flores, la aviación civil del Perú, las selecciones juveniles ecuatorianas, la literatura del tipo Código Da Vinci, el Real Zaragoza, Windows 3.11 y Disney Channel conforman una constelación azarosa definida por los contextos de aparición de las palabras que se colocan en los motores de búsqueda. En este sentido cobra relieve la tesis de Boris Groys de que en una época en que Google se erige como máquina filosófica la verdad del lenguaje radica en sus “trayectorias” (2015, pp. 195-196). Este juego entre máquina y lenguaje Gache lo resignifica de la mano de Ítalo Calvino, quien a principios de los sesenta entendió al lenguaje y al escritor como máquinas: “en última instancia –cita Gache– todo escritor es una máquina que opera colocando una palabra tras otra siguiendo reglas predefinidas, códigos, instrucciones de lectura” (2014, p. 115).

Pablo Katchadjian, cuando lee su propia obra *Mucho trabajo*,¹⁷ estableciendo una parábola entre la figura de un caballo y el medio de comunicación en que se materializa la obra se pregunta por “el caballo que nos toca” (2014, p. 147).¹⁸ El “caballo” contemporáneo (léase, el aparato de medios) según Katchadjian parecería traer aparejada la noción de red: “el caballo de todos –dice– se arma con muchos caballos individuales” (p. 148).¹⁹ En este sentido, las distintas búsquedas que derivan en fragmentos aislados de páginas individuales se sintetizan en un solo poema. “Se me ocurre –continúa Katchadjian– que en verdad el caballo nunca se hace visible del todo, sino que por momentos vamos descubriendo partes y que esas partes enseguida se borran cuando aparecen otras” (*ibidem*). En este punto parecería deslizarse lo que para Kirschenbaum son “falsas percepciones” sobre el ambiente mediático contemporáneo: cierta intangibilidad y condición efímera de los objetos que circulan o que componen el mismo entramado. Quizá a raíz de esto y de la conciencia sobre la necesidad de volverlo visible esboza su propuesta política, que no es otra que la de “desocultar las cajas negras”, como refería Kozak, lo cual implica varias cuestiones: en principio, una conciencia sobre los mecanismos y los procesos a la vez que de los materiales con los que se trabaja. Pero en una segunda instancia el de dejarlos a la vista, de ponerlos a disposición del lector como parte del propio efecto de lectura; es decir, como parte de la obra misma: en sus propias palabras “la

17 *Mucho trabajo* es una nouvelle publicada en una tipografía de tamaño mínimo, de manera tal que no pueda accederse a una lectura sin la aplicación de algún procedimiento técnico, como por ejemplo el de un scanner, para realizar zooms y poder leerla en la pantalla.

18 Katchadjian propone “tratar de entender al caballo que nos lleva en lugar de hacer de cuenta que no hay ningún caballo” (2014, p. 147) en alusión a desmontar los mecanismos de los medios de comunicación que son soporte para la constitución de las obras.

19 También trae aparejada la idea de que todo medio “se materializa”: “no es tan claro –dice Katchadjian– porque también se podría decir que se va materializando a medida que cabalgamos” (2014, p. 148).

cuestión es el compromiso con la visibilización del caballo. Esa es la literatura comprometida y es la que a mí me interesa: la literatura comprometida con la visibilización del caballo” (*ibidem*). En ese sentido pueden leerse las explicaciones “geek” que suelen acompañar los experimentos programados. Gache, por ejemplo, habla de “poemas procesuales y aleatorios compuestos por máquinas a partir de programas de computación y sistemas de búsquedas en la red” (2014, p. 114). Así, el objeto se presenta de manera tal que pueda ser pensado como producto y proceso, en sintonía con el análisis de los objetos en su dimensión tripartita que Kirshenbaum propone cuando explica la concepción de la textualidad digital de Kenneth Thibedau. Esta noción que equipara el proceso de realización al producto terminado y que en algún punto condiciona el abordaje (siguiendo a Calvino podríamos pensar en aquellas “instrucciones de lectura”), permite establecer un vínculo con el futurismo si tenemos en cuenta la importancia de la máquina para la composición. En este sentido Fabio Doctorovich sostiene que “las ‘máquinas’ (computadoras, videocámaras, equipos de sonido, islas de edición, láser, etc.) son ahora *herramientas* indispensables utilizadas en la creación y divulgación del poema. Sin ‘máquinas’ no habría poesía electrónica” (2006, pp. 56-57; el subrayado es del original).

Otro ejemplo de la heterogeneidad de formas que puede tomar la literatura generada son los ensayos textuales de Milton Läuffer. A partir del procedimiento informático literaliza la idea de una “literatura scroll” a partir de proyectos que ponen de relieve diferentes características del nuevo entorno (la relación entre palabra e imagen, la asociación azarosa de enunciados encontrados, el vínculo entre lenguaje escrito y movimiento). Y, como en gran parte de la serie, lo hace enfatizando la materialidad lingüística en su contacto con diferentes soportes: ya sea a partir de las plataformas digitales como de la publicación tradicional en papel. “Macrigator”,²⁰ por ejemplo, es un generador de discursos que se activa a partir de enunciados de Mauricio Macri, que se producen aleatoriamente cada vez en combinaciones nuevas: como decíamos, una “literatura scroll” en el sentido de que el discurso, al bajar el cursor, se va desplegando infinitamente. El resultado es cómico; un habla inconexa que alude a la poca capacidad oratoria del presidente argentino y a los discursos enlatados del marketing político:

20 Läuffer juega con la idea de un generador de discursos y con un sentido cristalizado en las redes: el enunciado “Macri gato” que puede reconocerse en la dirección web del proyecto (“/macrigato”). Este proyecto tiene su versión en inglés, la cual toma como objeto los discursos excesivos de Donald Trump: “A Clockwork Orange (to D.T.)”.

Señoras y señores: La Argentina tiene uno de los países limítrofes, y eso es imposible. Todos los días llegan entre 100 y 200 personas nuevas a la ciudad, fue algo maravilloso, son nuestros docentes, a los trabajadores, y también por debajo de Cuba, México, Brasil, Colombia y Bolivia. La corrupción mata, como lo decía hace un instante, que es ahora, que es esa fuerza arrolladora que produce, se potencia. Y ahí, tomando medidas para más de 10 millones de argentinos formando el equipo que va a tener nuestro gobierno es el de la creación del Instituto de Evaluación de la Calidad y Equidad Educativa. Para mejorar la educación tenemos que evaluar, tenemos que estar conectados. Por eso les pido: no tengamos miedo; no tengamos miedo a la transformación. Estamos juntos; estamos juntos el gobierno y los ciudadanos, los ciudadanos entre sí, y este presidente junto a 40 millones de argentinos que significaron más Asignación Universal por Hijo para llegar a cada vez más hace, más se equivoca. (...)

“Macrigator”, como el resto de los proyectos generados de Läufer, sigue el patrón constructivo de los “cadáveres exquisitos”²¹ del 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, como ya destacamos a propósito de *IP Poetry* (LEDESMA, 2016), no hay que pensar esta relación con un conector opositivo sino con uno aditivo: planificación y azar. Efectivamente ambas tendencias conviven en las composiciones programadas: la máquina desata las búsquedas a partir de un mecanismo regulatorio y el resultado es producto de los azarosos encuentros y combinaciones que se pueden establecer en materiales siempre fluctuantes.²² Si en el surrealismo el azar funciona como una forma de protestar contra la sociedad racionalizada,²³ en la obra-proyecto de Läufer 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, p. 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*). Dentro de esta vertiente de “azar y planificación”

21 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 juego: «le cadavre - exquis - boira le vin nouveau». Este tipo de experiencias colectivas fueron practicadas por André Breton y Paul Éluard desde 1925” (2008, pp. 58-59).

22 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, p. 5).

23 Cf. BÜRGER, 1997, p. 127.

encontramos “Do Bots Worry About Writer's Block?”; en la línea inaugural de Antonio Vigo (pensamos en su famosa “Poesía para y/o a realizar”)²⁴ el proyecto solicita la participación del lector: una pantalla inicial le pide que ponga un tema en un casillero, y dependiendo lo que escriba, conforme bajamos el cursor se despliega una serie de datos sobre el tópico que luego se van ramificando en una suerte de narración fractal. Veamos, por ejemplo, un fragmento del resultado de haber escrito la palabra “televisión”:

Fig. 1 – captura de pantalla del proyecto “Do Bots Worry About Writer’s Block?”

Do Bots Worry About Writer's Block?

WriterTools™

Idioma/Language: Español - English

Entre su tema y haga click en el botón

Insert your subject and click on the button

televisión	Enviar consulta
------------	-----------------

La televisión es un sistema para la transmisión y recepción de imágenes y sonido que simulan movimiento, a distancia que emplea un mecanismo de difusión. La transmisión puede ser efectuada por medio de ondas de radio, por redes de televisión por cable, televisión por satélite o IPTV, los que existen en modalidades abierta y pago. La televisión por suscripción, televisión de pago o televisión premium, es un servicio de televisión con contenidos exclusivos, referente a una plataforma multicanal o a un solo canal de pago. El concepto de televisión (visión a distancia) se puede rastrear hasta Galileo Galilei y su telescopio. Se denomina telescopio (del prefijo tele- y el sufijo -scopio, y estos del prefijo griego τηλε- ‘lejos’, y la raíz griega σκοπ- ‘ver’) al instrumento óptico que permite observar objetos lejanos con mucho más detalle que a simple vista al captar radiación electromagnética, tal como la luz. Se llama luz (del latín *lux*, *lucis*) a la parte de la radiación electromagnética que puede ser percibida por el ojo humano. El ojo es un órgano visual que detecta la luz y la convierte en impulsos electroquímicos que viajan a través de neuronas. Las neuronas (del griego νεῦρον *neûron*, ‘cuerda’, ‘nervio’) son un tipo de células del sistema nervioso cuya principal función es la excitabilidad eléctrica de su membrana plasmática.

²⁴ La obra consta de una hoja suelta con un círculo en el centro e instrucciones para que el lector constituya su propio poema visual tomando como objeto el entorno inmediato. En: Vigo, Edgardo Antonio (1969). “Poesía para y/o a realizar”, disponible en revista Artishok [En línea] Consultado el 16 de junio de 2016: <http://artishockrevista.com/wp-content/uploads/2016/07/6-800x1024.jpg>

Como en “Macrigator”, literalmente las posibilidades son infinitas, característica que se materializa en el despliegue “scroll” en la pantalla y que es posible gracias a la escritura de programación que hay detrás del proyecto. Las derivaciones del resultado (que comienzan con la definición de “televisión” y se ramifican en las de “telescopio”, “ojo”, “neuronas” y así sucesivamente) deberían ser objeto para el desbloqueo creativo. De allí el nombre de la obra (“¿Se preocupan los robots por el bloqueo del escritor?”) que explicita su condición programada.

Otro de los experimentos generativos es “La biblioteca de Barracas”, donde a la par del gesto informático Läufer juega con el sinsentido. A la manera de una “lengua zaum” del siglo XXI,²⁵ recorta la cualidad fónica del lenguaje y la frecuencia de aparición de los sonidos y con ello realiza una composición tanto visual como sonora. Al igual que en la mayoría de los experimentos programados, como decíamos anteriormente, viene acompañado de una explicación “geek”:

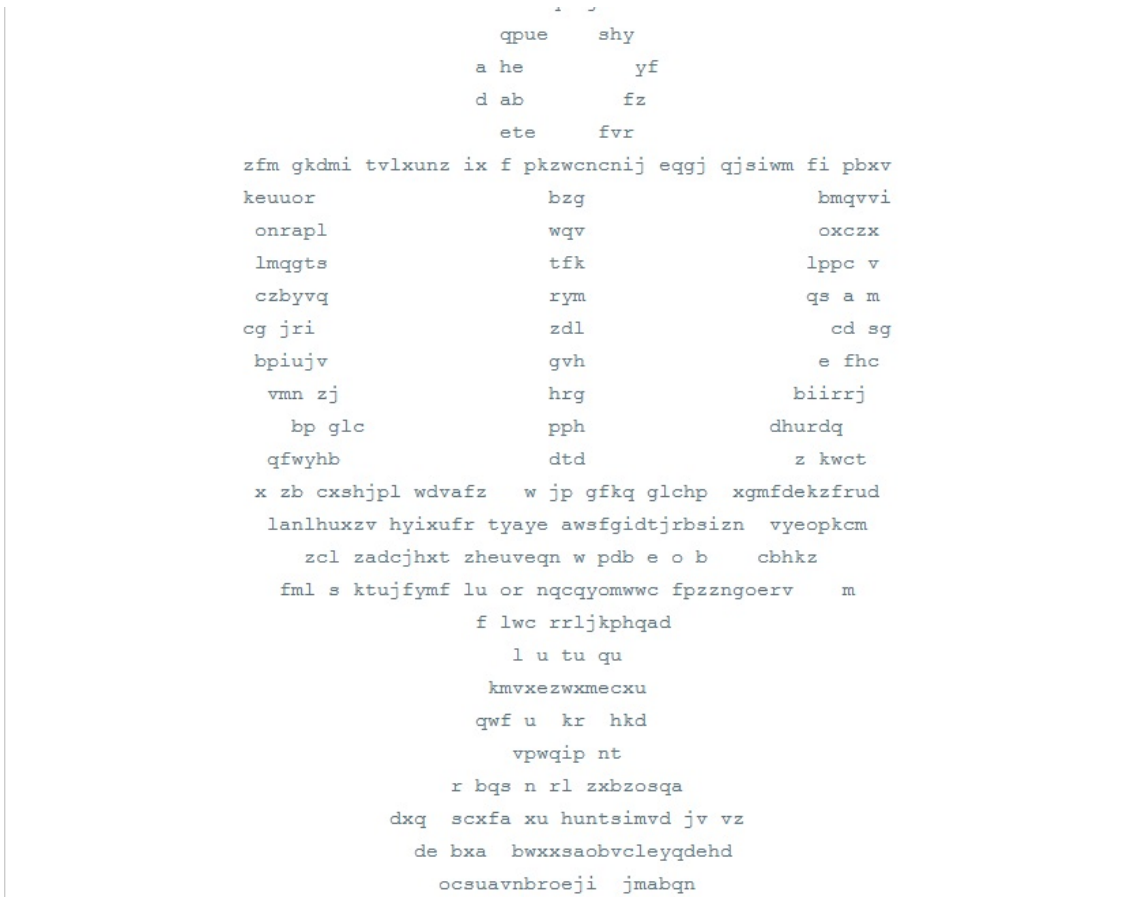
²⁵ La práctica del “zaum” propia del futurismo ruso se caracteriza por constituir una lengua arbitraria por fuera de todo significado instituido.

Fig. 2 – captura de pantalla del proyecto “La Biblioteca de Barracas”**La Biblioteca de Barracas**

El siguiente párrafo está construido a partir de la escritura fonética de todas las sílabas del español y su frecuencia de aparición obedece a la estadística de uso real. En los restantes aspectos, el algoritmo sigue los patrones de *La Biblioteca de Babel* (uso de la combinatoria, igual cantidad de caracteres por línea, etc.; salvo las mayúsculas, para facilitar la lectura). Cada vez que se ingresa a esta página o se hace scroll la versión que obtiene es única.

Alkre ta rrepre orpro tinoblenses do esnesel. Lollos u do
 ssein konlala xa. Zeszidarbuid ni, prenaron fiekaziedi pr
 oxunun sekatese kropadad edesme totarroko debekru pruesse
 latu seneyi, xakpri purapre los, garsido, zi xaban zatres
 o maaltode eksmeaskeño elraelne sasde de de sikado, denir
 inmen. Ronkon menke rosusses kondeze so zarpani tronuea f
 aka i kobentralos ma, bli fena añodos, osarota, nisedede,
 ron eneksi, ga pindis. Piagruorso kreas lenxeño sa nalro
 trui nidrokekon enonsu. Lusitazial ñolkoted esprueteen up
 edos napallaru jekriandepea. Tooge, dadimzi dedel fra bia
 n, denalgar zamrrie, u tos ne mozenomo zaros, depa, nisme
 yun gegiaza alrrea oserala. Menmenkluiaba, en glenira los
 fe blas, dop, deba. Do jen meyeknapar, uelte tidepa lesmi
 su. Bastukre inlafixo peaelou ridenos, dedriasnuii sidede
 lu ier zeantodadzien, el, tolade prerpe. Keloslapue o deb
 a sifor denke, ak pako entollarak bliesdetos te ilos, ann
 osde pebilos, esti semassodi onmoelba. Rreensitlan, de af
 ienfungri, te, pliassusrries damtra, o oimkodes, na deoxe
 s, xutoel. Rasejo sienpa rrefuerzam, kezxade konsmo, fran

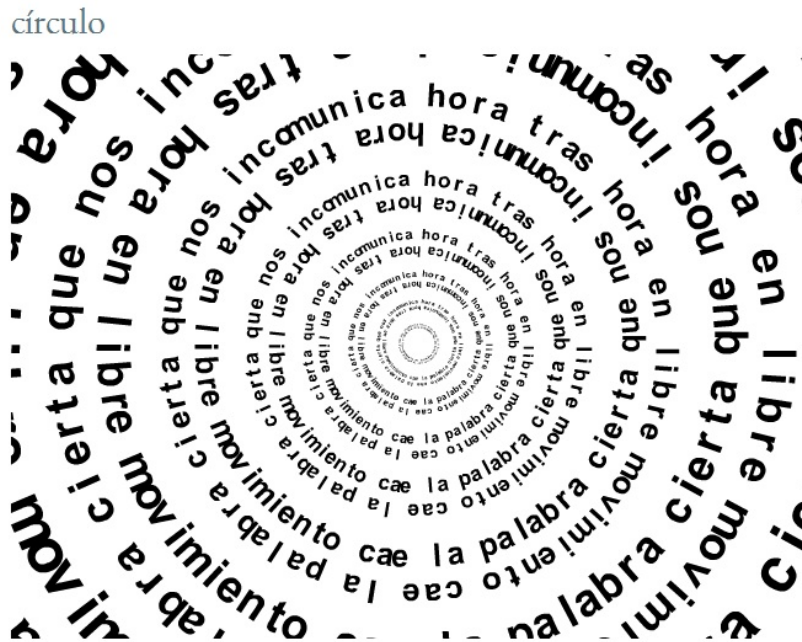
A diferencia de las grafías con las que experimentó León Ferrari durante los sesenta, que aunque no respondan a ningún alfabeto se reconocen como letras, aquí con las letras del alfabeto occidental se construyen unidades que, aunque no reconocibles en ningún idioma, se perciben como palabras. “La Biblioteca de Barracas” evidencia una faceta que se hace extensiva a los demás experimentos: paralelamente al trabajo sobre las posibilidades constructivas del ambiente digital lo que trabaja Läufer son las potencialidades constructivas del lenguaje. Esto se hiperboliza en “Los caligramas de Babel”, ya que la letra, en la línea de la poesía concreta, aparece en función de dibujar un caligrama, de dotar de significado el espacio en blanco siempre de manera única y al infinito en su modalidad “scroll”:

Fig. 3 – captura de pantalla del proyecto “Los caligramas de Babel”

Este énfasis visual se recupera en “Círculo”, al cual se le agrega el factor cinético: se trata de la oración “cae la palabra cierta que nos incomunica hora tras hora en libre movimiento” dispuesta en círculos (de manera que también pueda leerse “en libre movimiento cae la palabra cierta que nos incomunica hora tras hora” u “hora tras hora en libre movimiento cae la palabra cierta que nos incomunica”). Esta estructura que se cierra en un punto de fuga se va moviendo, cada círculo en dirección contraria al que lo precede, produciendo un efecto visual y superando “uno de los objetivos de la poesía concreta que es ligar texto y movimiento” (AGUILAR, 2003, p. 222):²⁶

²⁶ Otra de las piezas digitales de Läufer es “Zarza”: un grupo de palabras que giran como en un viento huracanado. Aquí el movimiento incluso se impone sobre la materia semántica.

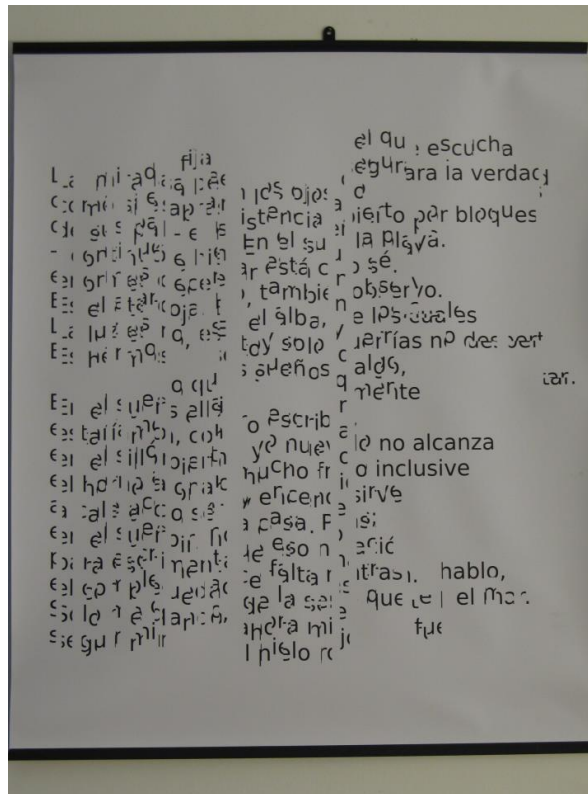
Fig. 4 – captura de pantalla del proyecto “Círculo”



La disposición circular puede leerse como una alusión a la programación informática que hay detrás del objeto perceptible en la pantalla; es decir, alude al mismo proceso de producción, ya que el círculo se asocia a una serie matemática infinita (DOCTOROVICH, 2006, p. 48) y en ese sentido, como veíamos al comienzo en relación con la literatura generada, puede vincularse con el compositivismo.

Este juego entre la materialidad del lenguaje y la del soporte digital se replica en experimentos desarrollados en papel. Por ejemplo, el movimiento que es visible en la plataforma multimedia se replica en visualizaciones estáticas:

Fig. 5 – fotografía de “Palabras frágiles”, disponible en la página personal de Milton Läufer



En “Palabras frágiles” (la pieza que ponemos arriba) lo que podría ser un poema se deshace, parecería que por su propio peso. Como afirma Doctorovich cuando lee las experimentaciones de Jorge Lépre “la lectura es llevada a un límite de fragmentación visual” (2006, p. 49). Algo que vuelve a tomar relieve en el libro de poemas *La calma de los ruidos* (2002) y en *encos* (2003), otra compilación que pone en escena piezas sueltas, con faltantes, en las que la lectura del sentido semántico deja lugar a la de la disposición visual. Podemos pensar en los términos de una “poesía glitch” que se recorta como una máquina crítica que produce error:

Fig. 6 – fragmento de *La calma de los ruidos*

II.

La mirada fija en los ojos que se mueven
 como si esa pensión se arrojara a la verdad
 de esas palabras. En el silencio
 - el que vino - el mar se abrió a los ojos
 en las nieves de hielo, antes de la ola.
 En el atardecer o en el día y
 La luz es roja. Es el día y se
 En el mar, esos días de las cosas que
 En el sueño que roe el ojo,
 e intentamos ella y yo en un instante
 en el sillón, con mucho frío,
 el hielo no abierto y no se dice lo que
 en el funcionamiento de las cosas
 en el sueño se que esa es la
 para escribir, hacer más
 el complemento de las cosas.
 Si, sí, me queda el tiempo en el
 seguir mirando el hielo que se mueve al mar.

Fig. 7 – fragmento de *encos*

II.

ada lle, iaba ueg ás
 t po lue luev, is a éra

 apr n ~ a
 ibi cas ant oto
 isa asc véc érf
 tab alabr iego o
 ¿ á ij .

Fig. 8 – fragmento de *enc os*

III.

gr allad r ego
ri o s ~o r ues o

El axioma del *glitch art* de que a veces las computadoras dan error efectivamente se vuelve un lugar común dentro de la serie digital como una imposibilidad de lectura. Dicha imposibilidad replica el gesto vanguardista de levantarse contra el consumo “haciéndolo materialmente irrealizable” (BOZAL, 1999, p. 91),²⁷ y de allí que el ruido permita establecer un vínculo con “la postulación futurista del *rumore*” (Fernández Porta, 2007:165).²⁸

LA IMPORTANCIA DEL MEDIO: COMENTARIO FINAL SOBRE *EL PERONISMO SPAM* DE CHARLY GRADIN

Otro de los aspectos a tener en cuenta a la hora de pensar la literatura digital, que se vincula con la problemática de los materiales con los que trabaja, es la condición social de la transmisión de la textualidad electrónica. En este sentido algunos ejemplos son ilustrativos de las potencialidades y limitaciones. Kirschenbaum lee *Agrippa* de William Gibson y desde allí piensa el rol de las redes sociales y la cultura de red como agentes activos en la preservación

²⁷ 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, p. 91).

²⁸ 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, p. 165).

del material, pero extensivamente –agregamos– se los podría pensar como parte de la conformación del sentido del texto. *Agrippa* es un poema publicado en 1992 en un diskette, acompañado por un libro de artista de Dennis Ashbaugh. El conjunto tiene una matriz conceptual que lleva a reflexionar sobre las condiciones de lectura en un determinado medio y en la materialidad con la que están hechos ambos experimentos. Las páginas del libro fueron tratadas con un químico fotosensible, de manera que las imágenes aparecieran al contacto con la luz. El texto de Gibson, por su parte, estaba encriptado de modo que desapareciera conforme iba siendo leído. Como señala Kirschenbaum, se trataba de una experiencia pensada como lectura única con una duración de veinte minutos (X), pero el texto fue crackeado y subido a la red, con lo que el poema pasó a formar parte de una constelación mediática para la cual no había sido pensado. Esto justamente abre la posibilidad de analizar la naturaleza social de las redes como agentes de preservación del material pero también, como decíamos, en tanto agentes operativos de la composición. Kirschenbaum se pregunta si la diseminación social del poema (agregamos nosotros: como efecto de una lógica de circulación íntimamente vinculada con el entorno) era parte de la idea de Gibson. Después de la reescritura del poema a un nuevo código y su consecuente divulgación que obturó el gesto de una escritura efímera queda la pregunta de si el texto en el diskette (pensado como objeto literario) es el mismo que el que fue subido a la web. La respuesta evidentemente nos lleva a pensar en términos de soportes y a no desatender el medio en que se producen los mensajes. En línea con Kirschenbaum consideramos que las formas de almacenamiento, los sistemas operativos, los protocolos de red y software o los modos en que se propaga el material electrónico pueden volverse parte central del significado. *El peronismo spam* de Charly Gradin es otro ejemplo (en este caso dentro de la literatura argentina) de la importancia del soporte en la constitución del sentido. Como señala Maximiliano Brina en la revista *Luthor*, el poema fue compuesto reordenando los resultados de la búsqueda en Google “El peronismo es como”:

Entre la poesía y el net-art –dice Brina– el material reordenado, el poema, fue alojado en la red (www.peronismo.net46.net) después de haber sido procesado mediante la herramienta digital *Text-Based-Text* del artista y hacker Jaromil (Denis Roio, uno de los fundadores de Dyne.org) que permite una visualización progresiva de los versos que lo componen. (...) Al acceder al sitio el texto comienza a desarrollarse, las letras aparecen de a una a distintas velocidades y a veces volviendo sobre sí mismas, corrigiéndose. Se forman palabras y versos que una vez completados son borrados para dar lugar a los siguientes. No es posible aprehender el poema como totalidad, nunca se adquiere una visión de conjunto, solamente fragmentos. Después de unos cinco minutos el poema finaliza, aparece la explicación del método de composición y los créditos (...) tras lo cual se reinicia el proceso. Las únicas opciones de navegación son cerrar el browser o volver a la página anterior; en ningún momento el lector tiene la posibilidad de detener o

modificar la velocidad del flujo textual o de detener la música que suena constantemente mientras se permanece en la página. (s/n)

Y efectivamente, al igual que el texto de Gibson, el de Gradin sería otro poema si se lo presentara en un blog como una entrada fija y no en esa interfaz multimedia que corre e impone un ritmo de lectura a la vez que imposibilita capturar pantallas y retener los versos por más tiempo que el que la programación nos permite. Una pregunta que deriva de las reflexiones de Kirschenbaum es ¿cómo se cita un texto digital? (cf. p. 22) y sirve para pensar las problemáticas de un corpus electrónico en términos de su materialidad: ¿cómo se cita *El peronismo spam* sin recurrir a un mensaje de Facebook para que Gradin nos facilite una versión “legible”?, algo que debemos haber hecho todos los que incluimos su poema en alguna instancia de análisis crítico. En el artículo de la revista *Luthor* Brina cita a Terry Eagleton quien propone leer los poemas sin limitarse al contenido y considerando “toda la densidad material del lenguaje”, contra la idea de que este es “un celofán que envuelve las ideas” (cit. por BRINA, p. s/n). Como se preguntaba Kirschenbaum a cuento del poema de Gibson, Brina plantea la interrogación sobre si la decisión de Gradin “se opera en la pantalla, en el código o en ambos; si toda la densidad material del lenguaje del poema se limita al texto en sí o si incluye las instrucciones que administran su visualización” (s/n). Según nuestra perspectiva, a esta altura de los abordajes críticos damos por supuesto el hecho de que el poema es indisociable del medio en el que se presenta y que justamente ahí radica el problema de almacenarlo de una manera que resulte operativa para el estudio académico, es decir, para una forma de lectura crítica que excede la del consumo masivo y que requiere de otras condiciones materiales de recepción. Como afirma Jonathan Rose “el problema de hacer foco en los textos es que nadie puede leer un texto –hasta que este no se encuentra encarnado en la forma material de un libro” (cit. por KIRSCHENBAUM, 2008, p. XIII), a lo que habría que reconfigurar “la forma material de un medio”. Así, el entorno aparentemente inmaterial de la textualidad electrónica comienza a adquirir espesor.

REFERENCIAS

Fuentes

GACHE Belén. *Manifiestos Robots*. VERA BARROS, Tomás (comp.) *Escrituras objeto. Antología de literatura experimental*. Buenos Aires: Interzona, 2014.

GRADIN, Charly. *El peronismo (Spam)*. [En línea] Consultado el 20 de junio de 2016:
<http://www.peronismo.net46.net/>

LÄUFER, Milton. *Círculo*. [En línea] Consultado el 20 de junio de 2017:
<http://www.miltonlaufer.com.ar/circulo.php> - 2000-2003.

_____. *Zarza*. [En línea] Consultado el 20 de junio de 2017:
<http://www.miltonlaufer.com.ar/milton/zarza.php> - 2000-2003^a.

_____. *La calma de los ruidos*. [En línea] Consultado el 20 de junio de 2017:
http://www.miltonlaufer.com.ar/la_calma_de_los_ruidos.pdf - 2002.

_____. *enc os*. [En línea] Consultado el 20 de junio de 2017:
<http://www.miltonlaufer.com.ar/enc%20os.pdf> – 2003.

_____. *Figurative language*. [En línea] Consultado el 20 de junio de 2017:
<http://www.miltonlaufer.com.ar/figurative/> - 2014.

_____. *Do Bots Worry About Writer's Block?* [En línea] Consultado el 20 de junio de 2017:
<http://www.miltonlaufer.com.ar/digresiones/> - 2014^a.

_____. *Macrigator*. [En línea] Consultado el 20 de junio de 2017:
<http://www.miltonlaufer.com.ar/macrigato/> - 2013-2017.

_____. *La biblioteca de Barracas*. [En línea] Consultado el 20 de junio de 2017:
<http://www.miltonlaufer.com.ar/barracas/> - 2013-2017^a.

_____. *Los caligramas de Babel*. [En línea] Consultado el 20 de junio de 2017:
<http://www.miltonlaufer.com.ar/caligramas/> - 2013-2017^b.

MÚSERES, Ciro. *Untitled document*. [En línea] Consultado el 16 de junio de 2016:
<http://untitledocument.com.ar/> - 2005.

ROMANO, Gustavo. *IP Poetry*. [En línea] Consultado el 29 de noviembre de 2015:
<http://www.findelmundo.com.ar/ip-poetry/index.html> - 2006.

Textos teórico-críticos

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

BOZAL, Valeriano. *Necesidad de la ironía*. Madrid: Visor, 1999.

BRINA Maximiliano. Transmedialidad, poesía digital y ficciones interactivas. *Luthor*. [En línea] Consultado el 16 de junio de 2016: <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article145>

BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia (2ª edición)*. Barcelona: Ediciones Península, 1997.

CAYLEY, John. The Code is not the Text (unless it is the text). *Electronic Book Review*. 10 de septiembre de 2002. [En línea] Consultado el 5 de julio de 2017: <http://www.electronicbookreview.com/thread/electropoetics/literal>

CRAMER, Florian. “Digital Code and Literary Text”. *Beehive*. 4 de marzo de 2001. [En línea] Consultado el 5 de julio de 2017: <http://beehive.temporalimage.com/archive/43arc.html>

DOCTOROVICH, Fabio. La tradición poética matemático-compositivista en Argentina, y su influencia en la poesía digital. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, pp. 33-62, otoño, 2006.

DRUCKER, Johanna. *A Review of Matthew Kirshenbaum, Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*, en DHQ (Digital Humanities Quarterly), volumen 3, número 2. [En línea] Consultado el 5 de julio de 2017: <http://digitalhumanities.org/dhq/vol/3/2/000048/000048.html> - 2009.

FERNÁNDEZ PORTA, Eloy. *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.

FLUSSER, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México D.F.: Editorial Trillas, 1990.

_____. *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2015.

- GACHE, Belén. IP poetry y los robots parlantes: El hombre como máquina parlante y la sociedad como máquina. ROMANO, Gustavo. *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> - 2008.

GOLDSMITH, Kenneth. *Uncreative writing*. New York: Columbia University Press, 2011.

GROYS, Boris. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2015.

-JACOBY, Roberto. Después de todo, nosotros también desmaterializamos. *Ramona*, número 9-10, pp. 34-35, diciembre de 2000 – marzo de 2001.

KATCHADJIAN, Pablo. *Mucho trabajo*. VERA BARROS, Tomás (comp.) *Escrituras objeto. Antología de literatura experimental*. Buenos Aires: Interzona, 2014.

KIRSCHENBAUM, Matthew. *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*. Cambridge, MA and London, UK: MIT University Press, 2008.

KOZAK, Claudia (Ed.). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra, 2012.

_____. Técnica, poética, experimentación. VERA BARROS, Tomás (comp.) *Escrituras objeto. Antología de literatura experimental*. Buenos Aires: Interzona, 2014.

LEDESMA, Germán Abel. *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)*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional del Sur. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2017:

<http://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/3333/1/Tesis%20doctoral%20Germ%C3%A1n%20Abel%20Ledesma.pdf> – 2016.

LIPPARD, Lucy. Gritos, susurros y silencios (fragmentos de “Six years: the dematerialization of the art objecto from 1966 to 1972”). *Ramona*, número 9-10, pp. 39-41, diciembre de 2000 – marzo de 2001.

_____. El cerebro mágico. *Ramona*, número 9-10, p. 42, diciembre de 2000 – marzo de 2001.

LONGONI, Ana y SANTONI, Ricardo. *De los poetas malditos al videoclip. Arte y literatura de vanguardia*. Buenos Aires: Cántaro editores, 1998.

MANOVICH, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

MARINO, Mark. Critical Code Studies. *Electronic Book Review*. 4 de diciembre de 2006. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2017:
<http://www.electronicbookreview.com/thread/electropoetics/codology>

MASOTTA, Oscar. *Conciencia y estructura*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1969.

_____. Después del Pop nosotros desmaterializamos. *Ramona*, número 9-10, pp. 36-38, diciembre de 2000 – marzo de 2001.

MATEAS, Michael y MONTFORT, Nick. “A Box, Darkly: Obfuscation, Weird Languages, and Code Aesthetics”. *Digital Arts and Culture*. Copenhagen, 2005.

MCGANN, Jerome. *Radiant textuality. Literature after the world wide web*. New York: Palgrave, 2001.

MENDOZA, Juan José. Por una historia de las prácticas cruzadas. *Luthor*. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article147>

PAVÓN, Cecilia. El proyecto 'life_sharing' (0100101110101101.org). *Ramona*, número 9-10, p. 54, diciembre de 2000 – marzo de 2001.

PERLOFF, Marjorie. *Radical Artifice. Writing poetry in the age of media*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

RALEY, Rita. "Interferences: [Net.Writing] and the Practice of Codework". *Electronic Book Review*. 8 de septiembre de 2002. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2017: <http://www.electronicbookreview.com/thread/electropoetics/net.writing>

ROMANO, Gustavo. *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> - 2008.

SONDHEIM, Alan. "Part 1: On Code and Codework". *Plantext Tools*. 2005. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: www.as.wvu.edu:8000/clc/projects/plaintext_tools/Part1OnCodeAndCodeworkByAlanSondheim

TERRANOVA, Juan. Sobre la Trilogía Argentina de Pablo Katchadjian. *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> - 2015