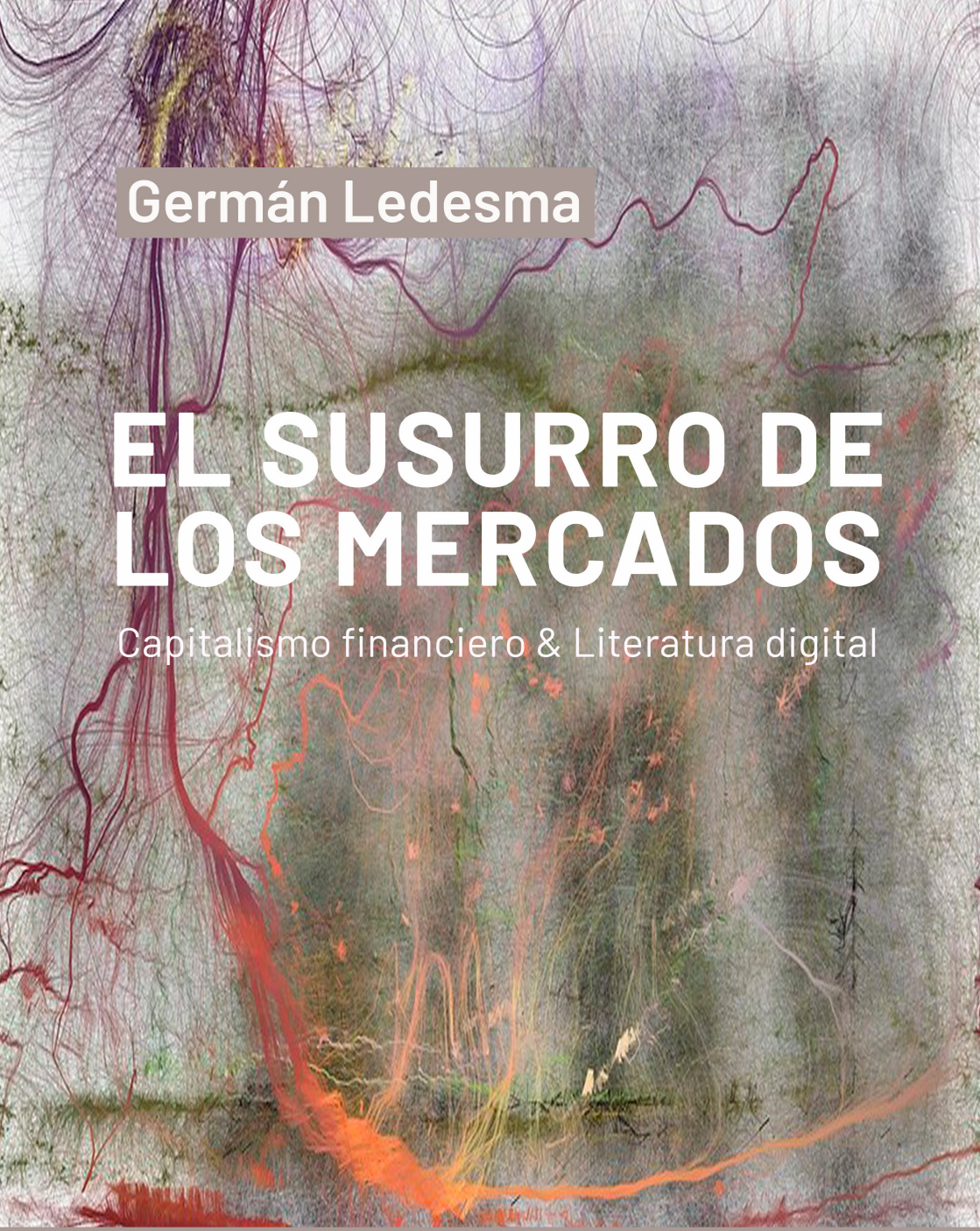


Germán Ledesma

EL SUSURRO DE LOS MERCADOS

Capitalismo financiero & Literatura digital

H++

CEI CENTRO DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO | UNR

EL SUSURRO DE LOS MERCADOS

(CAPITALISMO FINANCIERO & LITERATURA DIGITAL)

Colección Humanidades Aumentadas

Ledesma, Germán
El susurro de los mercados: capitalismo financiero y literatura digital / Germán Ledesma.- 1a ed.- Rosario: UNR Editora; Centro de Estudios Interdisciplinarios-CEI, 2022.
Libro digital, PDF
Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-702-574-3
1. Ciencias de la Comunicación. 2. Medios Digitales. I. Título.
CDD 302.231

Imagen de tapa: *Confidence* Serie Dreamlines [2007] (capturas de pantalla). Imagen digital generativa de Leonardo Solaas

Diseño de tapa: Cintia Lorena Espinosa

Diseño y maquetación: Cintia Corestein

Germán Ledesma
Universidad Nacional de Rosario, 2022
Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Publicado bajo licencia Creative Commons

Edición y publicación Centro de Estudios Interdisciplinarios, UNR
Director: Prof. Darío Maiorana
Maipú 1065 3° piso of 309, Rosario, Argentina
Tel: (0341) 4802781
Correo electrónico: cei@unr.edu.ar

Comité Editorial:

Micaela Szyniak (UNA-CIN)
Fernanda Mugica (UNMdP-CONICET)
Jimena Néspolo (UBA-CONICET)
Juan J. Mendoza (IIBICRIT-SECRIT/CONICET)

CENTRO DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS

UNR Universidad Nacional de Rosario

El siguiente libro se terminó de escribir con el apoyo de una Beca Creación del Fondo Nacional de las Artes, en el marco de dos proyectos de investigación. El primero, dirigido por Fermín Rodríguez en la Universidad Nacional del Sur, se titula "Territorio, vida, subjetividad: nuevos regímenes de significación en la literatura argentina y latinoamericana contemporánea", y el segundo, dirigido por María Teresa Sánchez en el CURZA de la Universidad Nacional del Comahue, lleva por título "Literatura Latinoamericana entre la tradición y la ruptura II".

Fondo Nacional de las Artes

Índice

Prefacio ----------7

PRIMERA PARTE

Capitalismo financiero y pauta cultural----------12

Catálogo de obras ----------19

¿Por qué leer un corpus argentino?----------23

¿De qué hablamos cuando hablamos de capitalismo financiero?----------25

Una periodización histórica---------- 30

XVIII/XIX/XX----------33

60/70/80 ---------- 38

Siglo XXI---------- 42

SEGUNDA PARTE

Abstracción y condición reproductiva ----------52

La huida de la mariposa (o la escisión con el referente)----------67

Estética del fragmento----------80

El lenguaje se volvió fluido ----------88

"Realismo idiota" ----------96

Sobre el poder crítico de la literatura digital ---------- 114

¿Cómo salir del enjambre a partir de un zumbido? ---------- 124

PALABRAS FINALES

En torno a la noción de "valor" ----------131

Referencias ---------- 136

Bibliografía ---------- 141

Sobre el autor ---------- 150

Prefacio

A mediados del 2010, en un viaje a Buenos Aires se me figuró una inquietud que imaginé podía tener cierta densidad teórica. En aquel momento viajé mirando la pantalla del avión, después alcé la cabeza para mirar las pantallas de publicidad en la 9 de julio, me detuve en los monitores que informan la frecuencia del subte en el subsuelo de la línea B y después en los de la estación de Retiro (los que informan los arribos en el espacio de las plataformas pero también los que funcionan con una moneda en el interior de la estación). Buenos Aires seguía ahí, como siempre, con sus edificios antiguos y sus rascacielos espejados, pero también –ya en una nueva escala– con esa batería cegadora de imágenes que parecía competir con el resto de las cosas. Yo todavía no tenía un teléfono inteligente, por lo cual aquellas postales hoy parecerían del siglo pasado. Sin embargo, fueron el puntapié para pensar el objeto de mi investigación doctoral, porque a la vuelta de ese viaje le dije a mi directora de tesis que iba "a trabajar el vínculo entre la literatura y los medios". Lo dije así, enunciado de manera general, sin más conocimiento que esa intuición (no demasiado lúcida) sobre que la ecología de pantallas necesariamente debía estar afectando los modos de concebir la textualidad en el presente y, por lógica, los de producir arte.

El recorrido de la tesis finalmente atendió el tándem tv-web. En un comienzo, como hijo de los noventa criado por la televisión, me interesaba pensar qué había hecho la literatura con los formatos de ese lenguaje, por lo que en los primeros capítulos trabajé con cierta zona de Alejandro Rubio, Sergio Bizzio y Alejandro López. Pero rápidamente entendí que el gesto más radical se estaba dando afuera del libro, y afuera (si se quiere) de la literatura tal como la estaba pensando en un principio. Conforme fueron pasando los capítulos hasta llegar a los problemas específicos del entorno digital, la tesis (en espejo con respecto al propio objeto) se fue volviendo más abstracta. Esta condición, de los experimentos digitales y extensivamente del pulso de la investigación, debería haberme alertado sobre cierta cualidad de la cultura contemporánea, que es la que finalmente intentaré analizar en este libro.

Una vez defendida la tesis, ya en la etapa posdoctoral, decidí continuar trabajando la zona que me resultaba más inquietante, y que en ese momento no era la que me parecía más interesante en términos estéticos pero sí la que me

permitía pensar determinados problemas teóricos que todavía hoy me parecen fundamentales desde cierta perspectiva de contemporaneidad. De esa etapa quedaron algunos artículos publicados en revistas especializadas, pero sobre todo el problema latente de que algunos aspectos formales de la producción de los artistas net podían vincularse con una forma radical contemporánea del capitalismo. Esta hipótesis la vi insinuada en algunos trabajos, pero nunca desarrollada en profundidad, por lo que decidí seleccionar un cuerpo de textos que pensara el problema del capitalismo financiero desde la esfera cultural y ver si se me abría un nuevo recorrido para leer aquellos experimentos.

El libro que sigue está dividido en dos partes. En la primera intento explicar cuáles son las condiciones de emergencia del capitalismo financiero y sobre todo por qué determinadas características asociadas a su desarrollo resuenan especialmente a la hora de abordar la literatura digital. En la segunda parte entro de lleno en el análisis de esas características, tratando siempre de hacer una lectura bifronte, que atienda paralelamente a las dimensiones de lo estético y lo económico. Sobre todo, en esta segunda parte hago un "estudio de las formas", a riesgo de caer en un excesivo formalismo. En ese sentido, entiendo que este libro deba pensarse como el paso inicial de una empresa idealmente más amplia. Un análisis completo del arte digital en correlación con los procesos económicos contemporáneos debería atender al modo de circulación de estos objetos, aparentemente liberados de la distribución comercial, pero en última instancia siempre condicionados por la lógica de internet que oscila entre el *copyleft* y la monetización. Esto permitiría trazar de una manera más explicitada los tipos de relaciones que se establecen entre el arte y la economía con respecto a la producción de valor en la actualidad, ya sea como correlación o desajuste. Sin embargo, toda lectura formal puede contener en sí misma un relevamiento de las relaciones sociales que esas formas tipificadas encierran. El callado objetivo de máxima de este libro es que logre ser, parafraseando a Raymond Williams, "una 'sociología' y a la vez una 'estética'" (1980, p. 164).[1]

1 Williams señala esta posibilidad de toda lectura formal cuando piensa el potencial de la semiótica cultural en el abordaje de los sistemas de signos. Desde su perspectiva, toda lectura de signos repone los sistemas en los que se encuentran inscriptos, los cuales a su vez están implicados en la estructura de las relaciones sociales: "un sistema de signos –aclara Williams– es en sí mismo una estructura específica de relaciones sociales: 'internamente', por el hecho de que los signos dependen de –y son formados en– las relaciones; 'externamente', por el hecho de que el sistema depende de –y está formado en– las instituciones que lo activan" (p. 164).

Con respecto al estudio de las formas me interesa el célebre enunciado de Paul Valéry de que "la forma cuesta cara", por la metáfora económica que condice con cierta pauta preponderante en la época contemporánea, y que tiene que ver con un economicismo que trae consigo cierto énfasis formal en diversos niveles. Según Peter Robinson "la poesía, si es que existe y continúa existiendo (porque no es inimaginable un estado de la sociedad que derive en la muerte de la poesía) se tiene que adaptar a las condiciones económicas que puedan acontecer" (XII). En rigor de verdad, la cita no dice demasiado sobre en qué dirección el discurso poético debería realizar dicho movimiento, pero pone de relieve la relación entre dos esferas que pueden pensarse con un grado relativo de autonomía pero que hoy pasan a formar parte de un gran continuo semiológico que condiciona nuestras posibilidades de vida. Al desarrollar algunas características del net.art y del capitalismo financiero veremos que el formalismo estético del arte contemporáneo tiene su correlato en un formalismo económico. O viceversa, porque trazar la dirección del modo de funcionamiento de este vínculo no es tan importante como señalar la efectiva afinidad entre ambas esferas, ya que eso nos permitirá pensar la cultura en un sentido amplio a partir de determinadas características que son comunes en distintos órdenes. Según Fredric Jameson "el contenido (para volver al lenguaje hegeliano) ha sido definitivamente suprimido en favor de la forma" (1999, p. 201). Esto lo dice cuando explica los procesos de autonomización del capital, pero cabría para describir los procedimientos estéticos de la literatura electrónica, en la que el significante cobra relieve sobre el significado y por momentos se erige, también, como pura forma.

Antes de cerrar este prefacio quiero agradecer a la Dra. María Celia Vázquez, quien fue mi directora de tesis y a la vez la directora de las becas de Conicet durante el período de 2012 a 2019. En principio por haberme apoyado cuando enuncié ese tema de investigación de manera tan general, ya que el enunciado poco preciso daba la sensación de tener que empezar a trabajar en el vacío. De hecho, eso fue lo que pasó: hubo que construir un edificio desde el pozo, de manera paciente. Esos años en mi formación, vistos en retrospectiva, significan un salto cualitativo. Si este libro ocasionalmente contiene algún acierto metodológico se lo debo a esa formación, que fundamentalmente estuvo en manos de María Celia. Y también agradezco a Sergio Raimondi (que

está siempre con los radares funcionando a tope) por aquel breve cruce en el gabinete que compartimos en la Universidad del Sur, donde le conté mi inquietud por trabajar estos temas y él me recomendó una serie de textos que luego funcionaron como el núcleo central de las lecturas sobre capitalismo financiero. El cruce entre literatura y los distintos ciclos del capitalismo es un problema que él viene pensando hace mucho, pero a partir de un *corpus* radicalmente distinto al mío.

Por último, no querría pasar por alto una especial mención a las políticas presupuestarias de apoyo a la investigación científica que en nuestro país, es cierto, se implementan con movimientos oceánicos (a una marea que sube promisoriamente le sigue un período donde el agua se repliega). Lo que quiero decir es que, si bien actualmente no tengo financiamiento de Conicet, no podría haber escrito este libro sin el apoyo económico recibido en el período de las distintas becas (las iniciales de posgrado y luego la posdoctoral) porque eso posibilitó que tuviera un caudal de materiales y problemas con los cuales trabajar hasta darle la forma que tomaron en las páginas que siguen.

PRIMERA PARTE

Capitalismo financiero y pauta cultural

"Si los efectos de comercio suben y bajan,
si los valores crecen y van a menos,
ese flujo y ese reflujo procede de una alteración atmosférica natural
que tiene que ver con la influencia de la luna."
(Grandeza y decadencia de César Birotteau, perfumista, Honoré de Balzac)

"La economía es un sistema meteorológico desconsiderado... y nada más."
(*Pájaro de celda*, Kurt Vonnegut)

Cuando pensamos en el capitalismo financiero se nos figuran algunas imágenes: una multitud atiborrada de operadores mirando datos en pantallas acopladas a estructuras circulares, en mayor medida hombres vestidos de traje, cableados y conectados a sus propios dispositivos, algunas veces eufóricos y otras desinflados a raíz de los valores que van apareciendo en esos monitores y que implican alzas y caídas en la tasa de ganancia de inversiones de riesgo. Ahora, ¿cómo se conecta todo ese universo semiótico con la esfera material y concreta? Porque sabemos que esos valores tienen un impacto en nuestra vida diaria, desde las decisiones que toma un presidente hasta la caída del salario de un trabajador promedio en cualquier parte del mundo. Sin embargo, sigue habiendo una fisura por la que se nos escapa la posibilidad de establecer dicha referencia. Y es que efectivamente existe cierta condición autopoiética que hace que –más que con la esfera de la realidad– aquellos valores se conecten (y sobre todo se vean condicionados) por la euforia o el desinflarse de esos mismos agentes de bolsa.

En una entrevista para el diario Página/12 Ezequiel Alemian (autor de experimentos como *El Talibán* o *El libro blanco de la revista Time*, obras que en gran medida atienden al nuevo ecosistema digital a tal punto que, sin serlo, pueden ser incorporadas en un corpus de literatura electrónica) recuerda sus días como periodista financiero y da de lleno en el problema de la escisión con el referente que caracteriza a esta fase tardía del capitalismo:

> Cuando empecé a trabajar de periodista eran los primeros años de la convertibilidad (...) El periodismo financiero, como una rama específica del económico, me enfrentaba con algunas incógnitas, como la de comprender cómo se

> articulaba su valor de verdad en relación con lo real. Recuerdo que me fascinaba leer los informes de los bancos de inversión, los prospectos de emisión cada vez que se lanzaba un activo nuevo, o un bono, toda esa organización aparentemente súper institucional que rige la generación y circulación de esos documentos. Eran los años en que el mundo financiero se detenía para escuchar lo que decía Alan Greenspan, titular de lo que sería el Banco Central de EE.UU. Greenspan era como un brujo minimalista que decía siempre más o menos lo mismo, la misma docena de palabras en cada informe, pero siempre cambiaba una coma, o una palabra. Desde días antes los analistas debatían sobre lo que diría, y una vez que lo decía, debatían durante semanas sobre ese cambio, porque de la interpretación de ese cambio dependía el escenario de las variables financieras en todo el mundo. Lo de Greenspan era como un susurro: los mercados se detenían a oír ese susurro, a interpretarlo. Era algo alucinante, demencial.[1]

Esta característica del capitalismo financiero me permitió establecer un vínculo con ciertos rasgos de una zona incipiente de la composición literaria que vengo trabajando desde hace algunos años. Me refiero a experimentos de literatura electrónica que no solo comparten la escisión con respecto al referente, sino también otras características, como la consecuente autonomización del signo, la abstracción, la fragmentariedad, la recontextualización, elementos que me interesaría pensar en ambos niveles. Por lo tanto mi propuesta es desplegar la lectura de una serie de autores que abordan el problema del capitalismo, especialmente en su etapa financiera, teniendo en el horizonte esta zona de producción estética contemporánea, ya que es el mismo avance técnico el que facilita el desarrollo de ambas expresiones.

Si podemos pensar los experimentos de la literatura programada como "artefactos" estéticos (en el sentido de que la tecnología penetró en el corazón de la obra),[2] lo mismo pasa con el capitalismo financiero que puede ser leído como

1 Esta observación tan perspicaz con respecto a las manifestaciones semióticas de la época recuerda aquel pasaje de la novela *Cosmópolis*, donde DeLillo explica nuestro propio *Zeitgeist* de manera similar a partir de una sobrecarga de sentido en el discurso económico; una asesora financiera le dice al protagonista: "–Parece que corre un rumor que implica al ministro de Economía. Se supone que tendrá que dimitir en cualquier momento. Algún escándalo debido a un comentario tergiversado. Todo el país anda analizando con lupa la gramática y la sintaxis del comentario. Tal vez ni siquiera fue algo que dijo adrede, creo. Fue cuando hizo una pausa. Andan a la greña intentando dotar de sentido a la pausa. Podría ser incluso más profundo que la gramática. La misma respiración podría ser" (p. 64).

2 Cf. Huyssen, p. 29.

un "artefacto" económico, a partir de esta misma preponderancia del elemento tecnológico que se traduce en flujos de circulación y análisis de datos, de donde surge el componente especulativo.[3] En ambos casos se puede hablar de "una ejecución técnico-informática" (cf. Vogl, p. 114). El movimiento histórico de ambos procesos comparte determinados hitos asociados al avance en materia de telecomunicaciones, desde el siglo XIX y la incorporación del telégrafo hasta la apertura del WorldWideWeb en 1993, pasando por el uso de conexiones transatlánticas por cable.[4] Las plataformas digitales, espacio donde se gestan y reproducen los proyectos de literatura electrónica, son las que permiten que las transferencias de capitales puedan realizarse de manera instantánea y que sus valores se trasladen, también con el mismo ritmo vertiginoso, de un lugar a otro en cualquier parte del sistema.[5] Según Jameson, "la globalización es más bien una especie de ciberespacio en que el capital monetario alcanzó su desmaterialización definitiva, como mensajes que pasan instantáneamente de un punto nodal a otro a través del ex globo, el ex mundo material" (1999, p. 202). "Los resultados de estos movimientos relampagueantes de inmensas cantidades de dinero alrededor del planeta –dice Jameson– son incalculables" (1999, p. 189). Se trata de la constitución de lo que Franco Berardi llama una "infoesfera" donde circulan los "flujos caóticos del microtrading financiero" (2012, p. 10).

En *Cosmópolis*, novela de Don DeLillo que tiene una fuerte impronta teórica (en el sentido de que sigue la voluntad de explicar el funcionamiento del capitalismo financiero) esta característica sobresale desde el comienzo. Cuando el protagonista ingresa en su limusina para atravesar Nueva York en busca de un corte de pelo aparecen "combinaciones de datos en todas las pantallas, símbolos de gráficos fluidos y gráficos como una cordillera alpina, el pulso titilante de los

3 Según Lev Manovich, la base de datos "se está convirtiendo en una nueva forma cultural por derecho propio" (p. 18). Con esta afirmación piensa el modo de funcionamiento de los nuevos medios, en especial de internet, pero cabe también para describir este "capitalismo de datos" que es el capitalismo financiero.

4 Con respecto al impacto de las tecnologías de información en los mercados bursátiles véase Vogl, p. 114-115.

5 El vínculo entre tecnología y capitalismo financiero se desprende de un vínculo más amplio entre tecnología y capitalismo a secas, ya que también en la etapa productiva esta relación es crucial: en este sentido Mandel señala que la renovación del capital es, en principio, renovación de las máquinas de producción (es decir, una renovación tecnológica); en sus propios términos: "la composición de valor está determinada por la composición tecnológica" (p. 109).

números polícromos" (p. 26). Por eso en el párrafo anterior destacaba la función de los datos dentro de los procesos productivos de la economía contemporánea, pero sobre todo en esta instancia hay que tener en cuenta el *to parse*,[6] el análisis estadístico como generador de datos. Más adelante lo vamos a pensar desde el problema central en lo que refiere al capitalismo financiero (que son los modos en que la lógica de acumulación queda desligada del aparato productivo) pero acá viene a cuento de que las finanzas y las nuevas tecnologías se necesitan mutuamente. En esta línea Nick Srnicek afirma que "los datos se volvieron cada vez más relevantes (...), han llegado a servir a varias funciones capitalistas clave: educan y dan ventaja competitiva a los algoritmos (...), hacen posible la transformación de productos de bajo margen en servicios de alto margen; y el análisis de datos es en sí mismo generador de datos, en un círculo virtuoso" (p. 44). Este vínculo entre tecnología y capitalismo financiero ya lo señalaba Ernest Mandel cuando hacía foco en los procesos de acumulación: "cada periodo de innovación tecnológica radical –según sus términos– es un periodo de aceleración repentina de acumulación de capital" (p. 110).

En cuanto a la relación entre literatura y economía, uno de los críticos que resultan relevantes para pensar el problema es Marc Shell, quien a partir de textos literarios hace "un análisis de las piezas monetarias como eslabones ideológicos entre pensamiento y materia o entre símbolos de sombra y cosas sustanciales, eslabón con consecuencias importantes para el pensamiento filosófico" (1985, p. 168).[7] Y dicha escisión entre sustancia y símbolo es útil para

6 El verbo en inglés "to parse" (del latín "pars", que designa las partes del discurso) refiere al análisis de datos en general y, específicamente, a la habilidad de las máquinas de transformar los datos en información, gracias a programas que realizan trabajos de escaneo (cf. Goldmisth, p. 163). Esta práctica adquiere relevancia en una sociedad signada por el *Big data*, esto es, un volumen de datos que "crece aproximadamente a razón de 670 exabytes –y cada exabyte equivale a un millón de terabytes, es decir, a mil millones de megabytes– por año" (cf. Mavrakis, 2014).

7 Shell pretende "explicar el espíritu del dinero que imbuye el pensamiento de los escritores (...) elucidar el habla-moneda de su producción lingüística (...), ubicar el lenguaje de las mercancías que habla ventriluoquísticamente" (p. 11). Para ello selecciona un corpus específico: "El escarabajo de oro" de Edgar Allan Poe, "El cuento del Grial" de Chrétine de Troyes, "El mercader de Venecia" de William Shakespeare, "El Fausto" de Goethe, y más abarcativamente el pensamiento de Kant, Hegel, Lessing y Heidegger. Los principales núcleos del capitalismo que Shell rastrea en estas obras son la dispensa, la usura, la hipotetización, la adecuación y la dialéctica, en sus propios términos "procedimientos intelectuales por los cuales la forma económica se expresa en el idioma" (p. 165).

pensar tanto el capitalismo financiero como la literatura electrónica. En esta línea, en un principio escribí que iba a pensar en los términos de la correlación entre una base material determinante (y aclaraba que sería más conveniente decir "aparentemente inmaterial") y una superestructura determinada, pero rápidamente entendí que resultan categorías problemáticas. La condición material tanto de los procesos tecnológicos como los de la economía podría haber sido sostenida a partir de determinado bloque teórico (pienso en la "materialidad forense" que Matthew Kirschenbaum construye para abordar el contexto digital y sus derivaciones desde un punto de vista tangible), pero la idea de "base", sobre este fondo de especulación financiera, queda virtualmente desdibujada. En el transcurso del trabajo veremos que no hay algo así como un pilar que sostenga la formación de los precios y organice los modos de producción y la vida social, sino expectativas a futuro que se retroalimentan y que, ocasionalmente, pueden llegar a moldear ese futuro que genera dichas expectativas. Se trata de un esquema circular, como una serpiente que se muerde la cola, y que reclama actualizar los dispositivos teóricos para su abordaje. Mi idea, cuando recuperé la célebre ecuación marxiana, era darle una impronta materialista al asunto, pero ahora considero que cabría afinar esos conceptos.

Para revisarlos (y llegado el caso ajustarlos) sigo la lectura que Raymond Williams hace del marxismo. En este punto la idea es ver si cabe pensar el capitalismo financiero, especulativo, como infraestructura de las fuerzas productivas de la sociedad contemporánea (es decir, como elemento determinante en la reproducción de "la vida real") y desde allí, en una segunda instancia, ver si el arte digital se corresponde con algún tipo de "fundamento" económico. Pero dicho esquema encierra más de un problema metodológico. En principio, la reposición de un "énfasis correlativo" (como lo enunciaría Williams) entre la expresión estética y cierto "esqueleto" económico reproduce una serie de problemas que vienen dados por la propia ecuación marxiana (y que son los que Williams se permite revisar).[8] Pero no es el aspecto que más me preo-

8 Para Williams el modelo "base-superestructura" tiene sus complicaciones ya que reproduce, de manera contradictoria, una lógica derivada de la abstracción que es la que se intenta combatir. El concepto de "superestructura", por ejemplo, evade el carácter material de la producción cultural (cf. Williams, p. 113). Recién es a partir de las reflexiones de Antonio Gramsci en torno a la "hegemonía" que la actividad cultural deja de ser mera expresión superestructural de una base económica.

cupa, ya que ciertas categorías, por más artificiales que sean, suelen resultar instrumentales para el análisis y si estamos dispuestos a hacer abstracción del pensamiento en diferentes esferas que tienen cierto grado de autonomía, podemos pensar, con Engels, que "sin embargo la interconexión existe" (en Williams, 1980, p. 97). El mayor problema radica en tomar la lógica del capitalismo financiero como soporte material y concreto de aquella "producción y reproducción de la vida real", cuando veremos (de la mano de Jean-François Lyotard) que una de sus principales características es la de "desrealizar" los objetos.[9] Decía anteriormente que en este caso lo que se conmueve es la idea de "base": si el esquema marxista prácticamente considera la base como un objeto, "versión particular y reductiva de la existencia material" (Williams, 1980, p. 100), las grandes cifras de capital acumulado en el contexto presente expresan más una potencia que una concreción efectiva. Podríamos preguntarnos, ¿en qué sentido hoy (teniendo en cuenta aquel sistema que antes describía como "autopoiético") las condiciones de producción de valor son percibidas como "objetivas" y "externas"?[10] Es decir, si al capitalismo hay que entenderlo como "un proceso de producción" entonces cabe la pregunta sobre qué produce la especulación financiera, nunca escindida de las formas del capital pero sí del trabajo asalariado y de la producción de mercancías. ¿Qué produce el capitalismo financiero además de bonos y acciones para ser colocadas en el mercado? Si "la producción consiste en trabajar sobre materias primas con el objeto de producir mercancías que formen parte del sistema capitalista de distribución e intercambio" (Williams, 1980, p. 113), entonces lo que empieza a desdibujarse en la etapa financiera es la propia idea de "fuerzas productivas".

9 Lyotard, cuando piensa las posibilidades del realismo en la posmodernidad, afirma: "El capitalismo tiene por sí solo tal poder de desrealizar los objetos habituales, los papeles de la vida social y las instituciones, que las representaciones llamadas 'realistas' solo pueden evocar la realidad en el modo de la nostalgia o de la burla, como una ocasión para el sufrimiento más que para la satisfacción. El clasicismo parece interdicto en un mundo en que la realidad está tan desestabilizada que no brinda materia para la experiencia, sino para el sondeo y la experimentación" (p. 15).

10 El protagonista de *Cosmópolis* entiende la previsión como "poder en estado puro", pero esa previsión se presenta como autogenerada: "cuando daba pistas sobre los activos de una empresa de tecnología o daba su bendición a un sector entero, automáticamente causaba una duplicación en el precio de las acciones y un desplazamiento de varias cosmovisiones" (p. 94).

Más allá de esta pequeña deriva teórica que activa ciertos reparos, entonces y sin embargo, propongo pensar determinados procesos económicos en sintonía con una zona de la producción literaria y al mismo tiempo trazar una línea histórica. Según Marjorie Perloff, a la hora de abordar la literatura digital se trata de reponer la obra en su contexto, es decir, de construir un horizonte crítico que atienda su inscripción en una cultura electrónica (y yo me permito agregar: también en un tipo de circulación económica específica, en el contexto de un modelo financiero que, a su vez, está relacionado con esa cultura electrónica). Esto no implica rastrear los momentos en que el arte y la literatura hablan de dinero sino pensar, parafraseando a Shell, "la interacción trópica entre la simbolización y la producción económica y la lingüística" (en paralelo a la expresión estética). Con esto quiero decir que las obras que voy a reseñar no necesariamente señalan desde un punto de vista temático el capitalismo electrónico o semiocapitalismo, sino que se perciben como manifestaciones sintomáticas de un estado de cosas. En este sentido Shell afirma que "el dinero no sólo es un tema, un contenido metafórico o una 'metáfora radical' en algunas obras del idioma, sino que también participa activamente en todas (esas obras)" (p. 165). Así, las dos grandes categorías que orientan este trabajo son las de "lenguaje" y "economía", categorías que ya de por sí aparecen estrechamente vinculadas. Como sostiene Berardi "la implicación del lenguaje en la economía financiera es crucial en los procesos contemporáneos de subjetivación" (2012, p.13).[11]

11 Todas las traducciones en las citas de Franco Berardi son mías.

Catálogo de obras

A la hora de confeccionar un catálogo de la producción digital en habla hispana cabe destacar el trabajo del grupo Ludión que coordina Claudia Kozak e iniciativas como la *database* de literatura expandida "Puerto 80" de Gustavo Romano. A estos proyectos recientemente se les sumó el inestimable aporte de la *Antología Lit(e)Lat - Volumen 1*, ya colgada en la web, que recoge obras de América Latina y el Caribe producidas entre 1965 y 2019, cuyo grupo editor está conformado por Rodolfo Mata y Leonardo Flores, además de Claudia Kozak.

En cuanto al *corpus* seleccionado de más está decir que realizo un corte crítico. Esto es: de un universo mayor selecciono, un conjunto de obras que por razones diversas me resultan significativas del problema que intento analizar. En su mayoría se trata de obras "difíciles", muchas veces expulsivas, que requieren de cierta predisposición para su abordaje. Si en un primer momento, por la opacidad de los experimentos, podemos quedar bloqueados frente a la pantalla (o llegado el caso en la sala del museo) la idea es que en una segunda instancia, al reponer el contexto de producción, ciertas características resuenen de una manera distinta. La lista es extensa:

- De Milton Läufer: "The Path of Remorse", "Nada cosmos caos", "Los caligramas de Babel", "La calma de los ruidos", "Macrigator", "El ojo", "Charsein I", "Zarza", "en cos", *Silencios*, "Body text", "¿Dónde está?", "8 minutes 46 seconds (i cant breathe)".
- De Mariano Sardón: "Cuatro días con Borges en mente", "Los diarios de Adán y Eva", "Texto entrópico", "a = b", "Diálogos no euclidianos", "Libros de arena", "N-Pitágoras", "Divergencia diferente de cero", "Sala de escritura", "Visualización del tráfico de telecomunicaciones".
- De Iván Marino: "DNA Reader", "Perlongherianas", "Eliotians", "Text field".
- De Ciro Múseres: "Untitledocument", "Spamky", "NN Red Desaparecidos", "Empleoar".
- De Gustavo Romano: "Devenir código", "IP Poetry", "Times notes", "Mis 10 días como consultor del Banco Mundial".
- De Leonardo Solaas: "Not paintings", "Intimidad".
- De Fabio Doctorovich: "9Menem9", "Abyssmo".
- De Ana María Uribe: "Tipoemas", "Anipoemas".
- De Belén Gache: "Wordtoys", "Word Market".

-De Gabriela Golder: "Rescate".
-De Marina Zerbarini: "Eveline, fragmentos de una respuesta".
-De Diego Alberti: "Miles de millones".
-De Charly Gradin: "El peronismo (spam)".
-A este conjunto de obras se les suman algunos bots generados en Twitter: @habitantesar, @cc_diff, @af_diff, @ib_diff, @pg12_diff, @ln_diff, @ln_title, @cl_diff.[12]

El vínculo entre literatura electrónica y capitalismo financiero puede ser rastreado ya desde un punto de vista temático. "The 27th / El 27" (2014) del mexicano Eugenio Tisselli, por poner un ejemplo por fuera del grupo seleccionado, permite establecer la conexión explícita entre mercados financieros y lenguaje; y más específicamente entre literatura digital y capitalismo financiero: cada vez que el Índice Compuesto de la Bolsa de Valores de Nueva York cierra con una variación porcentual positiva un algoritmo traduce al inglés, de manera aleatoria, un fragmento del artículo 27 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos (el que proclama el carácter nacional de las tierras y aguas comprendidas dentro de los límites del territorio nacional). "La dictadura financiera global –aclara Tisselli– nos presenta una paradoja: mientras las transacciones económicas capaces de cambiar los destinos de países enteros son el resultado del lenguaje performativo, es el lenguaje mismo el que, a su vez, es transformado y sometido por los flujos de los mercados financieros". Asimismo, ya dentro de la selección argentina, algunas obras de Gustavo Romano permiten leer la relación desde el nivel del motivo: "Time notes", por ejemplo, trabaja con un sistema monetario ficticio que pone en cuestión la variable temporal que atraviesa la lógica del capitalismo especulativo, abordando problemáticas –según la sinopsis del proyecto– "relacionadas con los sistemas de intercambio, la sobreocupación y desocupación, la creciente virtualización de la economía, o la incertidumbre de ser o no dueños de nuestro

12 Cabe aclarar que es un corpus que sobrepasa los límites de la literatura digital, en cuanto explora ciertos territorios del arte digital en un sentido amplio e incluso de algunas manifestaciones que se desarrollan más allá de los nuevos soportes tecnológicos pero que de alguna u otra forma están vinculadas con las tecnopoéticas (el término es de Claudia Kozak y refiere a aquellos experimentos estéticos que asumen su entorno técnico).

propio tiempo de vida". En esta línea Romano también diagramó "Mis 10 días como consultor del Banco Mundial", que reproduce una mesa de operaciones que permite visualizar los vínculos bilaterales entre distintos países según sus variables socioeconómicas y el flujo de capitales en un momento determinado, a partir de los datos que aparecen publicados en el sitio de internet del Banco Mundial.[13] Otra obra que podemos mencionar es "Word Market" de Belén Gache, que juega con la lógica del mercado de valores a partir de la compra virtual de palabras (por medio de una moneda ficticia llamada "Wollar") que oscilan en su cotización.

Pero más allá de estos experimentos que ponen de relieve el problema desde una superficie temática, como decía, mi interés es rastrear aquel "énfasis correlativo" entre el capitalismo financiero y la literatura digital desde sus propias condiciones formales. Jameson destaca que el arte posmoderno incorpora "los nuevos procesos reproductivos" desde la "simple representación temática del contenido" (1992, p. 83) pero que paralelamente hay zonas de composición que permiten una operación de lectura más potente, la de reponer –"más allá de toda temática o contenido"– cierto "sublime tecnológico" (*ibídem*, p. 84), y desde ahí el nuevo espacio que emerge a nuestro alrededor. Un poco siguiendo su análisis arquitectónico, me interesa pensar algunas de estas obras como los edificios espejados de la posmodernidad, que reflejan las construcciones que tienen enfrente. Sin caer estrictamente en la teoría del reflejo (voy a volver sobre esto cuando piense la clave realista de los experimentos) me interesa dicha figura para abordar la literatura digital: la de una arquitectura que es a la vez blindada y opaca, como una instancia avanzada de ese nuevo ambiente de vidrio que describía Walter Benjamin en "Sombras breves" y que en sus inicios se erigía contra el ambiente afelpado del mundo burgués.[14]

La pregunta de fondo es si se puede pensar el capitalismo financiero a partir de la literatura electrónica y viceversa, tomando como base la idea de cierta "correspondencia". Según Williams, "las correspondencias son seme-

13 "Times notes" y "Mis diez días como consultor del Banco Mundial" no son obras de arte digital en sentido estricto (sino más bien instalaciones en diversas materialidades) pero quedan asociadas al mundo conceptual que construye Romano a lo largo de toda su producción, la cual puede pensarse como "tecnopoética".

14 Cf. 1989, p. 154.

janzas, en prácticas específicas aparentemente muy diferentes, de las que puede demostrarse a través del análisis que son expresiones y respuestas directas y directamente relacionadas de un proceso social general" (1980, p. 124). Williams llega a este concepto cuando piensa el modo en que Benjamin aborda los nuevos métodos poéticos de París bajo el Segundo Imperio, de donde surge el de "conexiones desplazadas" entre dos ámbitos distintos. La apuesta de este libro, entonces (a riesgo de caer en una selectividad extrema) está orientada a reponer un "énfasis correlativo" desde cierta "correspondencia", o ciertas "conexiones desplazadas", entre la economía y el arte contemporáneo.

¿Por qué leer un corpus argentino?

¿Por qué leer un corpus argentino desde un problema que parecería referir más a los países centrales? En principio porque se trata de una literatura "medial" y justamente la mediatización vuelve globales estos procesos. Como afirma Jameson, "no se trata de un proceso local sino general: los lenguajes de la posmodernidad son universales, en el sentido de que son lenguajes mediáticos" (1999, p. 197). Pero a la vez resulta significativo pensar desde Argentina porque del año 2015 al 2019 rigió un modelo económico sostenido casi exclusivamente en lo financiero, una especie de tubo de ensayo hiperbolizado que se proyecta hasta la actualidad y que condiciona las posibilidades de desarrollo, sobre todo por la sombra constante de la deuda externa. Este caso experimental sin embargo no estuvo desvinculado de esa mediatización global, ya que fue la que posibilitó la rápida deslocalización de capitales durante el período, o si quisiéramos pensarlo con los dispositivos de Gilles Deleuze, su "desterritorialización".[15] Este proceso, que se apreció de manera acelerada en Argentina, está en el centro de la propia constitución del capitalismo financiero dentro del desarrollo general del capitalismo. En este sentido, Berardi sostiene que "la burguesía, que era una clase territorializada (la clase del burgo, o la ciudad), pudo manejar propiedad física, así como una relación medible entre tiempo y valor" (2012, p. 74) pero que hoy lo que determina las relaciones de producción es justamente esa desterritorialización: "la total financiarización del capital –sostiene– marca el fin de la vieja burguesía, y abre la puerta a lo desterritorializado y la rizomática proliferación de las relaciones de poder económico" (*ibídem*, p. 74). Esto quiere decir que con el paso del tiempo la vieja burguesía fue perdiendo poder a partir de transformaciones internas del capitalismo, para darle lugar a una clase virtual en constante desarrollo que usualmente es

15 Para entender de qué manera el concepto de "desterritorialización" se vincula con los capitales especulativos resultan útiles algunos fragmentos de Jameson, ya que usa este concepto para describir la dinámica financiera: "uno de los momentos es una desterritorialización –dice Jameson– en que el capital se traslada a otras formas más rentables de producción, con bastante frecuencia en nuevas regiones geográficas. Otro es el de la coyuntura más sombría en que el capital de todo un centro o una región abandona por completo la producción para buscar una maximización en los espacios no productivos que, como hemos visto, son los de la especulación, el mercado del dinero y el capital financiero en general" (1999, p. 201).

referida de manera indeterminada como "mercados financieros"[16]. Con respecto a los grandes movimientos del capital Giovanni Arrighi, en una entrevista genial que le hace David Harvey, dice: "la acumulación de capital salta; y si vos no saltás con ella, si no la seguís de lugar a lugar, no la ves. Si permanecemos concentrados en Inglaterra o en Francia, perdemos de vista lo que es más esencial del desarrollo del capitalismo histórico-mundial. Tenés que moverte con él para comprender el proceso" (2009, p. 85).

En este borde difuso entre lo local con sus propias particularidades y lo global/mediático como marco condicionante es que, en principio, recorto un corpus argentino. Y digo "en principio" porque mi idea, de la mano de ese imperativo de movimiento que plantea Arrighi, es ampliar progresivamente el horizonte de manera que pueda contener primero un corpus latinoamericano y luego uno global.

16 A la hora de profundizar en este proceso histórico resultan de especial relevancia los aportes de Joseph Vogl, teórico alemán que pensó exhaustivamente la lógica del capital financiero. En *El espectro del capital*, Vogl señala el problema sobre "cómo se reterritorializan los flujos de dinero y de capital de acuerdo con la vida del cuerpo social" (p. 143).

¿De qué hablamos cuando hablamos de capitalismo financiero?

> "La compañía de ferrocarriles posee su inmenso material, fuente de sus ingresos;
> en tanto que el verdadero material de un banco es el crédito,
> y agoniza desde el momento mismo en que ese crédito se tambalea."
> *El dinero* (Émile Zola)

Según Joseph Vogl podemos calificar de financiera a toda economía impulsada por ciclos de deuda.[17] Se trata de aquellos sistemas fiduciarios donde el crédito se presenta como "motor inmaterial" (p. 90) o como "credo del capital" (Marx). Pero conviene ir un poco hacia atrás y darle espesor histórico al problema.

Existe una serie de lecturas sobre factores económicos que se van entrelazando y que en conjunto, al tiempo que reponen una línea histórica, arman una constelación sobre el presente. Jameson, en su esclarecedor artículo sobre este tema incluido en *El giro cultural*, cita a Arrighi como uno de los teóricos que señala el problema del capitalismo financiero en el marco general de una historia del capitalismo. En *El largo siglo XX* Arrighi efectivamente describe los ciclos de expansión del capitalismo desde el Renacimiento, pero lo más importante es su tesis de que en cada una de sus etapas, en los momentos de declive, se produce un desplazamiento del capital productivo hacia el capital financiero constituyendo ciclos de acumulación. En este sentido, Jameson se pregunta "¿Cómo se puede tener ganancias sin una producción previa? ¿De dónde proviene todo este exceso de especulación?" (1999, p. 181) y orienta la mirada a los problemas centrales de lo que Berardi llama "la semiotización financiera de la economía" (2012, p. 78).

El que plantea la idea de que el capitalismo tiene diversas "fases", a quien citan tanto Jameson como Arrighi, es Mandel. Más allá de ciertos tecnicismos económicos, que resultan interesantes para abordar la dinámica especulativa del presente, su principal aporte es pensar en los términos de un curso cíclico

17 Esto implica que la acumulación financiera solo es posible si el sistema se rige por la toma de deuda. La economía fiduciaria (de crédito, basada en el funcionamiento del ciclo comercial) se diferencia en sus mecanismos, parámetros y operaciones semióticas, de la economía monetaria (en la que el respaldo de las monedas nacionales se logra con reservas en metálico) (cf. Vogl, p. 91).

del capitalismo a partir de expansiones y contracciones, específicamente por crisis de sobreproducción. Según el economista e historiador belga, el ciclo se compone de "aceleración y desaceleración sucesivas de la acumulación" (p. 106), lo que significa que en determinado momento cobra un especial relieve el capital ocioso, es decir, la capacidad de ahorro. Así la acumulación de capital se constituye como basamento de los ciclos revolucionarios del capitalismo. El aporte de Mandel, en este sentido, es explicar la dinámica de los ciclos en base a la lógica interna del proceso de acumulación y autoexpansión del capital. Esta idea de fases que propuso Mandel[18] no sigue un patrón evolutivo sino que tiene que ver con la descripción de determinado modo de funcionamiento que permite, a partir de estos ciclos expansivos y retractivos, pasar cada vez a una nueva escala de acumulación. En realidad el capital financiero, más que una fase, sería una etapa (no necesariamente "superior") que según Arrighi (contra la figura de un *telos* en línea recta y ascendente) puede organizarse en una espiral (cf. Jameson, 1999, p. 184). "El movimiento del capitalismo –dice Jameson– debe verse como discontinuo pero expansivo. Con cada crisis sufre una mutación para pasar a una esfera más amplia de actividad y un campo más vasto de penetración, control, inversión y transformación" (1999, p. 184). Sin embargo, para pensar el capitalismo del presente más que a las fases históricas hay que prestarles atención a las fases internas del ciclo mismo, donde lo financiero (contra la faz productiva) se destaca como un aspecto central. Para Arrighi el capitalismo, en cualquier momento histórico, se desarrolla en tres etapas y he aquí el gran centro de la cuestión, por lo que me permito pegar una cita extensa de Jameson que lo explica de manera pedagógica:

> Estas fases se modelizan de acuerdo con la famosa fórmula de El capital: D-M-D',[19] en que el dinero se transforma en capital, que ahora genera más

18 Según Mandel la historia del capitalismo se constituye a partir de una sucesión de ciclos que duran de siete a diez años, pero también de una sucesión de períodos más largos de cincuenta años (lo que define como "ondas largas"). Cada fase está separada por dos fases internas de aceleración y desaceleración en la acumulación del capital, hiato que se ve en los períodos de crecimiento y recesión que caracterizan a esos momentos: "las ondas largas de la expansión –dice Mandel– son seguidas de las ondas largas de la depresión económica" (p. 120). Este concepto de "ondas largas" lo recupera del marxista ruso Alexander Helphand Parvus.

19 En esta fórmula la "D" refiere a "Dinero" y la "M" a "Mercancía".

> dinero, en una dialéctica de acumulación en expansión. La primera fase del proceso tripartito tiene que ver con el comercio que, de una u otra manera, y a menudo por medio de la violencia y la brutalidad de la acumulación primitiva, origina una cantidad de dinero para la capitalización consiguiente. En el segundo momento clásico, entonces, ese dinero se convierte en capital y se invierte en la agricultura y la manufactura: se territorializa y transforma su área asociada en un centro de producción. Pero esta segunda etapa sufre limitaciones internas: las que pesan por igual sobre la producción, la distribución y el consumo; una "tasa de ganancia decreciente" endémica para esta segunda fase en general: "Las ganancias todavía son altas, pero una condición para que se mantengan es que no se inviertan en una mayor expansión". En este punto empieza la tercera etapa, que es el momento que nos interesa primordialmente aquí. El tratamiento que da Arrighi a este momento recurrente de un capitalismo financiero cíclico se inspira en la observación de Braudel de que "la etapa de la expansión financiera" siempre es "un signo otoñal". La especulación, la toma de ganancias de las industrias internas, la búsqueda cada vez más febril, no tanto de nuevos mercados (que también están saturados) como del nuevo tipo de ganancias asequibles en las mismas transacciones financieras y como tales: éstas son las formas en que el capitalismo reacciona y compensa ahora el cierre de su momento productivo. El capital mismo empieza a ser independiente. Se separa del "contexto concreto" de su geografía productiva. El dinero se vuelve abstracto en un segundo sentido y en segundo grado (siempre lo fue en el primer sentido, básico): como si en cierto modo en el momento nacional todavía hubiese tenido un contenido: era dinero del algodón o del trigo, dinero textil, ferroviario, etcétera. Ahora, como la mariposa que se agita en la crisálida, se separa de ese terreno nutricio concreto y se prepara para huir volando (1999, p. 188).

Jameson explica los tres momentos a partir de los cuales el dinero se convierte en capital "a secas" (explicación que va primero del comercio a la producción industrial y de ahí a la especulación financiera) con su consecuente proceso de desterritorialización, y el desligamiento de dicho capital del aparato productivo como condición económica del presente. Esto nos llevará más adelante al problema de la abstracción, categoría vinculada con la esfera del pensamiento económico pero que también permite realizar el análisis de determinados experimentos estéticos que se producen paralelamente a estos mismos procesos. La cita me interesa por su eficacia didáctica, es decir, por la forma que tiene Jameson de explicar estas transformaciones tan duras y por la genialidad de la figura de la mariposa que se separa del terreno concreto

para "huir volando". Esta figura, como leímos en la cita, queda vinculada con la fuga de capitales. Son los capitales los que se separan del terreno concreto de la producción y, a partir de determinadas condiciones, de un segundo a otro se preparan para "huir volando", algo que resuena especialmente para cualquier lector argentino que haya seguido con atención los procesos económicos aceleradísimos que culminaron, al menos desde un punto de vista político, en el año 2019. Jameson usa el concepto de "fuga de capitales" como sinónimo de "desinversión" y aclara: "Ahora, este capital independiente, en su frenética búsqueda de inversiones más rentables empezará a vivir su vida en un nuevo contexto; ya no en las fábricas y los espacios de la extracción y la producción, sino en el recinto de la bolsa de valores" (1999, p. 188). Así, la competencia por la rentabilidad deja de darse entre las industrias y pasa a darse entre capitales, de donde viene el perfil especulativo del modelo. Se trata de "espectros de valor", dice Jameson (en la estela de la teoría marxista) y señala el carácter fantasmagórico del capitalismo financiero, como luego también lo hará Vogl en *El espectro del capital*.

Las tres etapas que Jameson recupera de Arrighi se van sucediendo alternativamente en cada ciclo que recomienza, luego de que –cada vez– este agote sus posibilidades de expansión, constituyendo la "faceta otoñal" de la que habla Braudel. En cuanto a esta faceta Arrighi sostiene que la expansión financiera se produce cuando la expansión material de las fuerzas productivas alcanza un límite, de manera que la preferencia por la liquidez se acentúa y se generan las condiciones para un proceso de ese tipo. En esta línea, para el sociólogo italiano, lo que constituye la especificidad de la era moderna es la competencia por el capital en busca de inversión. Así, el "otoño" del sistema industrial trae consigo la "primavera" del financiero y la posibilidad de fugar capitales: "el otoño –dice Arrighi– se convierte en primavera en otra parte". Y agrega:

> La idea de Braudel del «otoño» como fase conclusiva del proceso de liderazgo en la acumulación, que pasa de la material a la financiera, y que conduce finalmente al desplazamiento por otro líder, es crucial. Pero también lo es la idea de Marx de que el otoño de un Estado particular, que experimenta una expansión financiera, es también la primavera de otra ubicación: los excedentes que se acumulan en Venecia van a Holanda; los que se acumulan aquí

> van después a Inglaterra; y los que se acumulan en esta última van a Estados Unidos (...) el otoño se convierte en primavera en otra parte, produciendo una serie de desarrollos interconectados (2009, p. 65).

Se trata de lo que Mandel –en su esquema de teoría económica– designa como MB (o capital fijo). Según su planteo la reproducción del capital fijo se da cada siete o diez años, un capital adicional que ha sido progresivamente liberado del proceso de producción (cf. p. 110).

Ahora bien, más allá de que la acumulación financiera se trate de una etapa que se repite al interior de cada ciclo esto no quita que, desde un tiempo a esta parte, la faceta financiera se destaque sobre las otras, ya que en su forma más acabada se vincula con el desarrollo de la tecnología digital. De ahí que en estas páginas se pretenda entender la dinámica de sus procesos y se arriesgue la hipótesis de que la literatura electrónica y el arte digital pueden ser leídos en paralelo a los procedimientos del capitalismo financiero, o mejor, que los procedimientos de la literatura electrónica pueden ser leídos en la clave de aquellas percepciones que construye el avance tecnológico, del cual el capitalismo financiero es una de sus expresiones más significativas.

Una periodización histórica

> "El capitalismo es, al mismo tiempo y en el mismo sentido,
> lo mejor y lo peor que le ha sucedido a la especie humana."
> (*Fredric Jameson leyendo el Manifiesto de Marx*)

Trazar una periodización histórica de los ciclos del capitalismo sirve para poner en perspectiva el problema, pero al mismo tiempo nos sumerge en aguas densas, porque la relación entre dinero y tiempo tiene más de una arista filosófica. Hoy "el dinero genera el tiempo" (pienso en el doblez de los "mercados futuros" que más adelante voy a citar de Vogl),[20] pero paralelamente es el tiempo cronológico el que acelera el ascenso del capitalismo.[21] Entonces el objeto se nos presenta desdoblado; se podría pensar cierta conmoción en la idea de cómo percibimos el tiempo, esto como pauta contemporánea del capitalismo financiero, pero a la vez entender este proceso tan inmediato justamente como un proceso histórico.

Hans-Georg Gadamer, cuando reflexiona sobre la dificultad en el abordaje de problemas contemporáneos, habla de "reconocer la distancia en el tiempo como una posibilidad positiva (...); [la distancia] –afirma– no es un abismo devorador" (p. 367). Esta idea se basa en que "el juicio sobre el arte contemporáneo reviste para la conciencia científica una desesperante inseguridad" (*ibídem*), debido a lo que él llama "una hiperresonancia" del presente. Es decir, a la hora de acceder a los objetos más inmediatos debemos hacer frente a una serie de prejuicios cegadores, anclados en circunstancias efímeras, que solo pueden ser salvados por la perspectiva que permite cierta panorámica. Este recorrido, por supuesto, debe realizarse como tarea activa: según Gadamer, "la distancia en el tiempo no tiene una dimensión concluida, sino que ella misma está en constante movimiento y expansión" (p. 369).

---

20 La cita entrecomillada es de *Cosmópolis* de DeDillo.

21 Parafraseo el pasaje de *Cosmópolis*, cuando la experta en teoría le dice al protagonista: "La idea es el tiempo. Vivir en el futuro. Mira cómo corren esos dígitos. El dinero genera el tiempo. Antes era al revés. El tiempo cronológico aceleró el ascenso del capitalismo. Todo el mundo ha dejado de pensar en la eternidad" (p. 98).

Pensar el presente con la vista puesta hacia atrás no resulta en modo alguno contradictorio. De hecho, para Giorgio Agamben ser contemporáneo también es tomar distancia con respecto al propio tiempo. En esta línea, me interesa la idea de que existen capas superpuestas de temporalidad, es decir, que nunca el presente es un presente puro. Agamben irá incluso más lejos y –rompiendo la linealidad de ese movimiento en perspectiva– dirá que el presente es arcaico. Porque el "origen" al que refiere la idea de "arcaico" (que significa "próximo al *arké*"), desde donde se vuelve más imperativa la idea de trazar una periodización histórica, "no está situado solamente en un pasado cronológico". Según Agamben

> El desvío —y, al mismo tiempo, la cercanía— que definen la contemporaneidad tienen su fundamento en esta proximidad con el origen, que en ningún punto late con más fuerza que en el presente. Quien ha visto por primera vez, llegando el alba del mar, los rascacielos de New York, ha inmediatamente percibido esa *facies* arcaica del presente, esa contigüidad con la ruina que las imágenes atemporales del 11 de septiembre han vuelto evidentes para todos.

Por eso el imperativo de trazar una periodización debe venir acompañado por infinitos recaudos, con respecto a cómo funciona ese tiempo cronológico que solemos dibujar linealmente y en ascenso, como en una ficción. Y sobre todo porque esa periodización, en nuestro caso, pretende funcionar como marco para pensar determinadas formas de expresión estética. Esta relación entre los procesos históricos y la propia historicidad de una esfera que tiene cierto grado de autonomía presenta, además, otros problemas adicionales. ¿Cómo leer el arte contemporáneo en sincro con los procesos económicos del presente? Roland Barthes decía que lo actual viene dado por el mundo y no por la literatura; que la literatura no es más que una luz indirecta (cf. 1976, p. 220). La idea (más allá del desarrollo que toma en el pensamiento de Barthes) contiene cierta lógica especular, que más adelante voy a problematizar cuando piense el "realismo" de los experimentos digitales. Me interesa más la ocurrencia de Agamben, de que no se trata de percibir las luces del propio tiempo (ya sean directas o indirectas) sino su oscuridad:

> percibir esta oscuridad no es una forma de inercia o de pasividad, sino que implica una actividad y una habilidad particular, que, en nuestro caso, equivalen

> a neutralizar las luces que vienen de la época para descubrir su tiniebla, su oscuridad especial, que no es, de todos modos, separable de aquellas luces.

Con esto quiero decir que voy a intentar el trazado de una periodización histórica pero que en su propia morfología debería ocurrir el efecto de una dialéctica, la presencia de tensiones que viven operando en ese juego de opuestos que no son tales, entre el presente y el pasado, entre el origen y la vida en progreso, entre los procesos industriales y un capitalismo potenciado por la especulación.

»

La fase digital del capitalismo no podría ser definida como "superior" pero sí marca un evidente grado de aceleración con respecto a los momentos anteriores.[22] Esta característica va forjando una nueva pauta cultural, sumada a un nuevo tipo de abstracción que se constata en distintos órdenes de la vida económica y social, que tiene su correlato discursivo y que es preponderante con respecto a cierta "abstracción original" que se produjo durante la modernidad. Sobre este aspecto voy a volver más adelante, por lo cual paso directamente a lo que sería el problema central de este apartado, que es desplegar una periodización histórica que ponga de relieve las derivas del capitalismo en este movimiento de "cada-vez-más-abstracción". Porque como diría Kurt Vonnegut en una de sus novelas en las que reflexiona sobre el desarrollo del capitalismo, los años son personajes principales en esta historia.

Si pensamos en los términos de una revolución tecnológica cabría revisar la periodización que vengo desarrollando en trabajos anteriores.[23] En lo que

22 En su abordaje del presente, Berardi lee el manifiesto futurista y señala el tiempo como aceleración, algo que luego recupera Paul Virilio. Y efectivamente las variables del tiempo y la aceleración son importantes para entender esta periodización, en la línea de discriminar lo que Berardi llama "diferentes intensidades en la percepción temporal" (2012, p. 90). En algún punto se trata de actualizar aquellas hipótesis de Simmel (2005) [1903] sobre la modificación de los aparatos perceptivos a partir de las nuevas realidades materiales producto del desarrollo de las metrópolis. Para ampliar sobre el concepto de "aceleracionismo" son útiles los trabajos de Hermut Rosa (2016), Byung-Chul Han (2017) o George Caffentzis (2020).

23 Una periodización histórica referida a los problemas del avance tecnológico a cuento de los experimentos estéticos en el entorno digital se puede consultar, por ejemplo, en "La literatura argentina en el nuevo paisaje mediático" (revista *La trama*, año 2018).

sigue se presenta la necesidad de ampliarla, tanto desde un punto de vista de los autores consultados y de las perspectivas que aportan como del recorte del segmento histórico. En estas páginas voy a pensar en tres períodos que van, por un lado, de comienzos del siglo XVIII a principios del XX; por otro, las décadas del sesenta, setenta y ochenta como período intermedio; y luego finales del XX y comienzo del XXI. Veremos que la historia de la revolución tecnológica en su aspecto moderno (es decir, la que fue moldeando el mundo tal como lo conocemos) y la del desarrollo del capitalismo comparten una línea histórica. Los grandes hitos, en uno y otro eje, se dan casi en las mismas coordenadas, a lo que cabría agregar la variable de la expresión estética, que parecería acompañar estos procesos a partir de sus propios grandes quiebres internos: el realismo seguido de las vanguardias históricas, luego las neovanguardias y la producción digital en el presente. Entonces sin desatender estas variables, porque los tres ejes se cruzan indefectiblemente, en las páginas que siguen quiero hacer foco en el desarrollo del capitalismo hasta llegar a su forma actual, en la que se destacan sus componentes fiduciarios y financieros, porque es desde ahí que en la segunda parte pretendo leer ciertos experimentos de literatura electrónica.

» XVIII/XIX/XX

El siglo XVIII corresponde con un momento fundamental para pensar el modelo de financiarización hasta nuestros días y esto incluso puede relevarse desde la literatura. Peter Robinson, en su reciente *Poetry & money*,[24] narra los pormenores de lo que se conoció como la Burbuja de los Mares del Sur, y desde allí analiza algunas producciones del período que aparecen fuertemente influidas por estos procesos. Dicha burbuja refiere a una escalada especulativa que tuvo lugar en Gran Bretaña a principios del siglo y que derivó en el crack de 1720. En este caso, la fiebre especulativa se dio alrededor de la Compañía de los Mares del Sur, la cual tenía el monopilio del comercio exterior con las colonias

24 Robinson vive en carne propia la crisis crediticia del 2008, lo que hace que vuelva la mirada hacia un corpus de poemas que toman como referencia la cuestión monetaria. En esta línea, piensa la relación entre poesía y dinero desde la Edad Media hasta la actualidad.

españolas en Sudamérica y la India.[25] Esta Compañía, a cambio de acceder a la concentración de esos mercados, absorvió la deuda británica contraída para participar en la Guerra de Sucesión Española, que quedó atada a los vaivenes del proyecto comercial. Y la literatura del momento expresó estas nuevas condiciones, por ejemplo en un poema anónimo llamado "Britannia's lamentations" que contiene versos como "Substance soon transform'd to Air" ("La sustancia pronto se transformará en aire"),[26] que según Robinson refiere a los modos en que la riqueza material basada en la propiedad de la tierra y los metales preciosos deviene en acciones y bonos que luego colapsarán ese mismo año.[27] El origen de aquella lógica, que se anticipa en los apartados anteriores, de "hacer circular el dinero sin que este se mueva de lugar" (Vogl, p. 87)(una lógica de lo inmaterial o al menos de la materialidad potencial) se remonta a este momento histórico, cuando se instaura la teoría del crédito y se perturban los fundamentos básicos de la economía política. El sistema ya no se mantiene en base a un equilibrio sino, justamente, a un desequilibrio, en tanto una cantidad considerable de dinero queda desvinculada de la cantidad de bienes en circulación.

El siglo XIX también es un período álgido para pensar el desarrollo del capitalismo especulativo pero sobre todo es un tiempo de grandes transformaciones técnicas. Desde el punto de vista económico y productivo, Marx señala el comienzo del siglo como el momento en que la producción industrial sufre una maquinización a gran escala. Dice Marx:

> Al llegar a una determinada fase de desarrollo, la gran industria se hizo, además, *técnicamente* incompatible con su base manual y manufacturera. (...) Por todas estas razones, la gran industria no tuvo más remedio que apoderarse de su medio característico de producción, de la máquina, y *producir máquinas por medio de máquinas*. De este modo se creó su base técnica adecuada y se

25 Se trata de uno de los primeros cracks financieros de la historia, junto con "La crisis de los tulipanes", que incluso es anterior. Esta última se produjo en los Países Bajos hacia 1637 por la escalada irreal en los precios de los bulbos de los tulipanes.

26 En adelante las traducciones del libro de Robinson son mías.

27 Este poema, que puede ser pensado como una crítica panfletaria, tiene su reverso en esa especie de oda a la especulación escrita por Heneage Finch, denominada "A Song on the South Sea" ("Canción en el Mar del Sur"), que señala el ritmo vertiginoso de la acumulación a partir de una serie de imágenes vitales (cf. Peterson, p. 104).

> levantó sobre sus propios pies. En efecto, en los primeros decenios del siglo XIX, al desarrollarse la industria maquinizada, la máquina *se fue adueñando* paulatinamente de *la fabricación de máquinas-herramientas*. Sin embargo, fue en estos últimos tiempos cuando la construcción de los grandes ferrocarriles y la navegación transoceánica provocaron la creación de esas máquinas ciclópeas empleadas para construir los grandes mecanismos de motores (cit. por Mandel, las cursivas son suyas, p. 115).

La producción de máquinas motrices por medio de máquinas se constituye como la base de las revoluciones tecnológicas siguientes. El cambio de siglo es estructuralmente crucial, ya que cuando las máquinas empiezan a producir máquinas motorizadas todo el conjunto del sistema es transformado. En este sentido, Marx explica cómo esta metaproducción afecta el aparato industrial, el cual debe adaptarse a una nueva escala de producción, incluidos los medios de comunicación y el sistema de transporte.

En efecto, el siglo XIX se configura en el imaginario como un tiempo de quiebres en todos los órdenes. En este sentido Walter Benjamin dice: "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). Y su lectura es fundamental también para analizar el aspecto económico del período, ya que al pensar el Baudelaire de *Poesía y capitalismo* tiene en mente el año 1850, justamente a contraluz de sus procesos económicos: el paso de Napoléon III de un proteccionismo aduanero al comercio libre, "casi de noche y a espaldas del Parlamento francés" (p. 24), que deriva, sin más, en la especulación financiera: "el idealismo napoleónico –dice Benjamin– favorece al capital financiero. París vive entonces un florecimiento de la especulación. El juego en la bolsa desplaza las formas del juego de azar heredadas de la sociedad feudal" (p. 187). No es de extrañar que en este momento Flaubert ponga en el centro de su *Madame Bovary* el conflicto de la toma de deuda, constituyendo en su personaje principal más un bovarismo económico que uno amoroso (cf. Levin, 1974). Durante el siglo XIX la literatura vuelve sobre el mundo de las finanzas como un problema literario: a la novela de Flaubert deberíamos agregar *Grandeza y decadencia de César Birotteau*, *perfumista* de Balzac, donde el protagonista emprende la aventura del "comercio abstracto", y *La casa de Nucingen* (ambas incluidas en *La comedia humana*) o *El dinero*,

la novela bursátil de Zola. Incluso en Argentina se constata un conjunto de ficciones que se conoció como "Ciclo de La Bolsa", surgidas de la crisis financiera del 90 y del período liderado por Miguel Juárez Celman, quien profundizó el liberalismo instaurado por su concuñado Roca hacia 1880.[28] En cuanto a este corpus realista a ambas orillas del océano, es llamativa la confianza en el referente para abordar el tema de un capitalismo que empieza a cobrar un grado de abstracción cada vez más complejo, porque en los ciclos sucesivos (y especialmente en el siglo XXI) se puede pensar en un tipo de realismo desligado del referente (si es que esto fuera posible) para expresar una realidad que está desfasada con respecto al universo simbólico. Podríamos aventurar la hipótesis de que el realismo del XIX, vinculado con cierto cientificismo dominante durante la época, sigue la idea de que el mundo real puede ser expresado en el materialismo de los objetos, de donde se infiere una base económica que si bien empieza a desdibujarse todavía se extiende en varios aspectos de la vida material (productiva, industrial) como una base sólida. En la segunda parte, a propósito de estos problemas, intentaré correr los límites de la categoría de realismo, a riesgo de vaciarla, en la clave de una nueva forma que –siguiendo a Graciela Speranza– llamaré "Realismo idiota": en este caso, un tipo de realismo fragmentado y sobre todo escindido del referente, que más bien expresa (en vez de representar) una realidad desrealizada.[29]

Pero volviendo al siglo XIX (y a la cuestión financiera) también resultan interesantes algunos fragmentos de la lectura que hace Edgar Lawrence Doctorow cuando piensa benjaminianamente la Nueva York de ese período. Allí marca la pauta de una época que, con sus propias particularidades, puede pensarse como germen de numerosos aspectos que luego van cobrando una nueva escala:

> Los fraudes con acciones de Wall Street, los ardides comerciales para cometer estafas y las conspiraciones para acaparar mercaderías que tuvieron lugar en

28 Entre esas ficciones se destaca *La bolsa*, novela de Julián Martel publicada en forma de folletín en 1891. Otros títulos de ese ciclo son: *Abismos* (1890) de Manuel Bahamonde, *Qulito* (1891) de Carlos María Ocantos, *Horas de fiebre* (1891) de Segundo Villafañe, *Grandezas* (1896) de Pedro G. Morante y *Quimera* (1899) de José Luis Cantilo.

29 Speranza (2005) construye el concepto siguiendo los postulados de Clément Rosset en su "Tratado de la idiotez" para referir a los modos más presentativos que representacionales de la literatura actual.

> aquella época nunca fueron superados en este siglo, aunque no porque no se haya intentado imitarlos. El tema central del siglo XIX fue el exceso, en todo: en el placer, en la ostentación, en el afán interminable, en la muerte (1996, p. 141).

El siglo XIX representa para Doctorow "una visión de la anarquía del deseo humano" (*ibídem*, p. 142) y en ese carácter excesivo tuvo un peso tal que, pese a la fuerza destructora y revolucionaria del progreso, sus edificios siguen en pie señalando su importancia histórica: "En todos los barrios, desde el Lower East Side hasta Harlem, bien conservado o descuidado –dice Doctorow– el siglo, el fantasmal siglo XIX, aún sigue presente" (*ibídem,* p 143). En contraposición a los rascacielos del siglo XXI construidos en muy pocos metros cuadrados que se elevan hasta alturas impensadas sobre el fondo de un nuevo skyline (el 432 Park Avenue, el One 57, el 53W53, el 111 West 57th ST, el Central Park Tower), los edificios del XIX evidencian su grandeza a ras del suelo:

> En las noches de niebla, se aprecia mejor. Miremos hacia el sur –propone Doctorow– sobre la parte inferior de Manhattan: una espesa niebla cubre poco a poco los estratos arquitectónicos. Primero desaparece el World Trade Center, luego los edificios de vidrio de cincuenta y sesenta pisos, acto seguido el pétreo Woolworth Building de comienzos del siglo XX..., un piso tras otro, la silueta de la ciudad se esfuma, la modernidad se desvanece y lo que resta pertenece a la ciudad del siglo XIX. (...) Se puede bajar por la calle Greene, envuelta en la tenue niebla, por delante de los frentes enrejados y tener la certeza de que ésa es la ciudad que Melville vio (*ibídem,* p. 143).

Por otra parte, Mandel señala mediados del siglo XIX (después de la revolución de 1848) pero también el período previo a la Segunda Guerra mundial como dos momentos en que se produce una brusca elevación de la tasa general de ganancia, lo cual propicia una renovación tecnológica en la producción: "una revolución en la producción tecnológica –en sus propios términos– no solo parcial y moderada sino masiva y universal" (p. 113). Luego, hacia finales del siglo XIX, en la metrópolis de Simmel, la riqueza crece exponencialmente en una dinámica propia, lo que permite pensar en los albores de una lógica financiera para el capitalismo:

> El horizonte de la ciudad –afirma Simmel– se expande de manera comparable a la forma en que crece la riqueza; una cierta proporción de la propiedad

> aumenta de manera casi automática en una progresión cada vez mayor. Tan pronto como se rebasa un cierto límite en el crecimiento de las relaciones económicas, personales e intelectuales de la ciudadanía, la esfera de predominio intelectual de la ciudad sobre su área de influencia aumenta en progresión geométrica (p. 7).

La lógica expansiva de la metrópolis, ya en este momento incipiente, es también la lógica expansiva del capital.

Estos procesos que llegan hasta el otro cambio de siglo (es decir, hasta principios y casi mediados del XX)[30] dan forma a lo que en el nivel de las diferentes artes se dio en llamar "modernismo". En este sentido dice Jameson:

> Esta es entonces una primera fase, pero sólo primera, en la aparición de una abstracción que termina por identificarse como modernismo estético, pero que en retrospectiva debería limitarse al período histórico de la segunda fase de la industrialización capitalista —la del petróleo y la electricidad, el motor de combustión y las nuevas velocidades y tecnologías del automóvil, el vapor de línea y los aparatos voladores— en las décadas inmediatamente precedentes y siguientes al cambio de siglo (1999, p. 199).

Este corte sincrónico, por otro lado, está en el centro del concepto de "siglo largo" de Arrighi: "el 'largo siglo XX', entendiendo por tal el periodo comprendido desde la Gran Depresión de la década de 1870 hasta el presente", momento en que, para su sorpresa, ya se constata "el paradigma de la financiarización" (2009, p. 67).

» 60/70/80

Así como Benjamin remarcaba los cambios abruptos que se sucedieron durante el siglo XIX, Marshall McLuhan hace lo propio para pensar los de mediados del XX: "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, p. 8). La década de 1960 en efecto es un período de convulsión en diversos órdenes. Desde un punto de vista medial coincide con la aparición de lo que se denominan "tecnologías sociales", es decir, "artefactos propiamente tecnoló-

30 Es el momento de las guerras mundiales, que configuran las primeras operaciones tecnológicas a escala global, pero también (como señala Daniel Link) operaciones de mercado (cf. 2005, p. 75).

gicos que promueven socialidad" (cf. Kozak, 2012, p. 212), lo que luego se conoce como *medios masivos de comunicación*. De la mano de estos nuevos lenguajes, la década está signada por una nueva escala en los niveles de aceleración. En este sentido, David Oubiña destaca que "los años sesenta imponen un cambio de velocidad, un aceleramiento que articula un proceso de radicalización, tanto cultural como político" (2011, p. 48). Esta particularidad del período también es señalada por Arrighi, para quien se produce "la aceleración de la historia social" (2009, p. 68). Y esto es importante porque dicho proceso tiene un impacto en la conformación de un modelo económico: "Las luchas obreras de la década de 1960 y principios de la de 1970 –dice Arrighi– constituyeron un factor esencial en la financiarización de finales de esta última década y principios de la de 1980" (2009, p. 68-69). Este momento de quiebre de alguna manera se vincula con los hitos de fin del siglo XIX que describía en el apartado anterior: en su ensayo de 1972 "Towards a Theory of Capitalist Crisis" Arrighi justamente establece un punto de contacto entre el largo declive de 1873-1896 y otra crisis que se podía prever hacia 1973. Por su parte en *El largo siglo XX* señala que la larga ola de financiarización tal como luego la conoceremos comenzó alrededor de esta época, es decir, principios de 1970.

De esta forma, los sesenta y los setenta pueden ser leídos como un retorno a aquel paradigma del 1800, pilares que según Vogl constituyen "el comienzo de una nueva era económico-financiera" (p. 92), ya que en ambos períodos se debió asumir "una crisis de representación" (p. 93). Los setenta, además, marcan el fin del acuerdo de Bretton Woods. En 1944 varios países se reunieron y acordaron adecuarse al "patrón oro": todos los integrantes debían atar sus monedas a un valor de cambio fijo al dólar como moneda de referencia y este, a su vez, debía mantener un tipo de cambio fijo con relación al oro.[31] Pero el 15 de agosto de 1971 se puso fin a este modelo dando paso del dinero-mercancía

31 La historia del "patrón oro" es bastante más extensa y marca una serie de vaivenes a partir de los cuales los distintos países, alternativamente, se adecuan o dejan de adecuarse a su lógica de funcionamiento. Fue modelizado por primera vez por David Hume en 1752 pero alcanza su apogeo durante el siglo XIX hasta la Primera Guerra Mundial por las presiones del gasto bélico. Para un panorama completo sobre esas variaciones (y en especial para abordar su impacto en el discurso poético) véase el recorte que hace Peterson a partir de un corpus de poetas de principios del siglo XIX, quienes advierten, desde sus propios poemas, sobre la necesidad de que la moneda vuelva a ser respaldada por reservas en metálico.

al dinero-fiduciario, es decir, a un sistema monetario desligado de un referente concreto. En este sentido, el trazado de una genealogía monetaria ayuda a ubicarnos en lo que se podría llamar una historia de la abstracción. Jameson recupera "el tema del patrón oro", "que tiende fatalmente a sugerir un tipo de valor verdaderamente sólido y tangible en oposición a diversas formas de papel y plástico (o información en nuestras computadoras)" (1999, p. 202), al igual que Berardi quien le pone la cara de Nixon a este proceso que suele ser referido también de manera abstracta, ya que este último es el que contribuye a un cambio de paradigma cuando decide liberar al dólar por las presiones del gasto durante la guerra de Vietnam. Desde entonces el dólar quedó liberado de cualquier estándar fijo; dice Berardi: "independiente, autónomo, aleatorio, flotante, indeterminado" (2012, p. 88). Se trata de aquel movimiento de cada-vez-más-abstracción que en las páginas anteriores recuperábamos con la progresión trazada por Marc Shell, que va del electro (las monedas de plata y oro) al dinero electrónico.[32] Y esto es importante para pensar el período como pauta cultural, ya que según Vogl "al darse el salto hacia la no convertibilidad de las monedas se generó nada menos que un corte 'posmoderno', una *condition posmoderne* económica que se encaminó, con turbulencias e inestabilidades, hacia un sistema de cotizaciones flexibles, 'fluctuantes', hacia un régimen de significados en suspenso, sin ancla ni medida, sin la seguridad de un significado trascendental" (p. 96). Esta escisión con el referente, de donde deriva otra serie de características asociadas, será el punto de partida para analizar la literatura electrónica contemporánea a la luz de procesos económicos que tienen su momento inaugural hacia principios del 1700 pero que a partir de 1960 pasan a una nueva escala de aceleración. Según Vogl en este período "se fueron gestando todas las condiciones institucionales y técnicas que regirían un sistema financiero internacional que continuaría vigente hasta el siglo XXI" (p. 97).

32 Shell marca el momento de quiebre cuando el valor de las monedas deja de estar relacionado con el sustrato material con el que están hechas (los lingotes) y pasa a vincularse con las inscripciones que tienen en sus dorsos, dando lugar a dos tipos de valores distintos: uno sustancial y otro nominal. Esta separación del valor de cambio con respecto al valor de producción se acrecentó a partir de la aparición del papel moneda, y luego con la emergencia de la transferencia electrónica. Así la propia relación entre inscripción y sustancia quedó completamente desvinculada (cf. 1985).

Por su parte, Berardi señala el año 1977 (el de la muerte de Charles Chaplin) como hito en nuestra percepción de las edades históricas. Según su perspectiva el período corresponde con la disolución definitiva del relato moderno, ya que la máquina ingresa de lleno en nuestra vida diaria (cf. p. 94). En este sentido, señala que ese año Steve Jobs y Steve Wozniak, en un pequeño garaje de Silicon Valley, crean la interfaz amigable de la nueva aceleración digital y la unificación del tiempo (cuando registran la marca Apple); es también el año del "no future" de los Sex Pistols (el grito, ya en la cultura masiva, del fin de la modernidad) y, en paralelo, del nacimiento de "una nueva era de violencia, globalización financiera, desregulación, competición total y guerra infinita" (Berardi, 2012, p. 93). En este sentido cabría leer el vínculo del período con los siglos XVIII y XIX siempre de manera dialéctica, en los términos de una continuación y a la vez una ruptura, ya que lo que leíamos como incipiente en el apartado anterior –por los mismos procesos de acumulación y avance tecnológico– comienza a recortarse separadamente y a definir un período aparte, con su propia lógica y que habilita ser leído en sus propios términos. En la esfera económica, luego de la crisis de los 70, el modelo taylorista que se había cristalizado en el período de posguerra (el del trabajador de masas) es reemplazado por el modelo toyotista japonés (de menos producción en masa y más producción *on demand*) (cf. Srnicek, p. 15).

Por otro lado, Jameson destaca la década del ochenta como un momento clave para entender la dinámica del capitalismo especulativo, por las políticas neoliberales de Ronal Reagan y Margaret Thatcher en Estados Unidos e Inglaterra respectivamente. Jameson se refiere a "las utopías de Reagan-Kemp y Thatcher que prometen inmensas inversiones e incrementos de la producción, basados en la desregulación y la privatización, y la apertura obligatoria de los mercados en todas partes" (1999, p. 182). Es durante los ochenta, a partir de estas políticas de desregulación de la economía, que ahora a nivel global la clase capitalista tiene un excedente de liquidez que lejos de reinvertirlo en fábricas nuevas (es decir, en el sector productivo) lo deposita en la bolsa de valores. Además, hacia finales de la década del ochenta, específicamente en 1989, se conforma el consenso de Washington, formado por el FMI, el Banco Mundial y el Tesoro de Estados Unidos, organismos que pautan una serie de recomendaciones de política económica, entre otras cosas, orientadas justa-

mente a desregular y liberar los mercados financieros. 1989 también es el año en que cae la Unión Soviética y que, al decir de Marjorie Perloff, "para bien o para mal, el mundo entero se hizo capitalista" (2009, p. 45).

Y si hoy la producción está regida por un "imperativo digital" (Vogl, p. 17), esto se vincula directamente con el giro tecnológico que vino de la mano de la creación de aquellas bolsas de valores que citaba Jameson, lo cual nuevamente orienta nuestra mirada a los ochenta como segmento significativo dentro de este período de treinta años. En palabras de Vogl se trata de "la difusión creciente del comercio computarizado desde la década de 1980, la expansión de las redes, la introducción de la red digital de servicios integrados (ISDN, en inglés) y el cambio del espectro de frecuencias a 300 megahercios, que generaron un aumento exponencial del tráfico de capitales" (p. 17). Estos procesos y sus dinámicas construyeron el escenario adecuado para la gran revolución financiera del siglo XXI y posibilitaron la constitución de un nuevo orden: un caos perfecto al interior del cual se componen los experimentos de literatura electrónica, que explotan las características del mismo soporte que hoy permite la circulación de cantidades demenciales de capitales especulativos.

» Siglo XXI

En muchos aspectos la dinámica de cambio de comienzos del siglo XXI es comparable a la de comienzos del XX, pero esa propia comparación contiene en sí misma la idea de una ruptura radical. Siguiendo a Zygmunt Bauman podríamos pensar en términos de una "etapa sólida de la edad moderna" contra una "fluida". Para desarrollar esta idea Bauman toma dos personajes históricos que representan una serie de sentidos cristalizados, útiles para pensar las distintas lógicas de las ideas de "progreso" en uno y otro caso: Rockefeller como exponente de un capitalismo duro, pesado, y Bill Gates como la encarnación de la volatilidad y fluidez contemporáneas. Dice Bauman:

> es comprensible que Rockefeller haya querido que sus fábricas, ferrocarriles y pozos petroleros fueran grandes y robustos, para poseerlos durante mucho mucho tiempo (para toda la eternidad, si medimos el tiempo según la duración de la vida humana o de la familia). Sin embargo, Bill Gates se separa sin pena de posesiones que ayer lo enorgullecían: hoy, lo que da ganancias es la

> desenfrenada velocidad de circulación, reciclado, envejecimiento, descarte y reemplazo –no la durabilidad ni la duradera confiabilidad del producto– (p. 19).

Este contraste entre los aspectos duros de una cultura en retroceso y los aspectos blandos de otra en emergencia está en el centro del análisis que hace Vilém Flusser sobre los "aparatos" del presente. Si Marx pensaba el devenir máquina-herramienta a partir de la máquina primaria como pauta de transformaciones aceleradísimas, Flusser entiende que la distinción entre "aparato" y "máquina" radica justamente en el nivel de los distintos pesos específicos de estos dos objetos culturales. Flusser analiza la composición de la cámara fotográfica y de ahí traza los lineamientos para entender la época digital, en la que priman los modos de composición programados (no por nada Bauman elige a Bill Gates, un técnico programador, como representativo de la época contemporánea). Dice Flusser:

> En la mayoría de los casos los aparatos son objetos duros que pueden ser poseídos como uno posee estos objetos en el sentido normal. La cámara está hecha de material, de metal, vidrio, plástico, etc. No es esta dureza física la 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 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. Es el símbolo suave, no el objeto duro, lo que contiene valor: la "transvaloración de todos los valores" (p. 30).

En este nuevo contexto para Flusser la intención de los aparatos deviene en intención simbólica, en el sentido de que no operan tanto sobre el mundo concreto sino sobre el significado del mundo. "Cualquier crítica de la cultura –sostiene Flusser– tendrá que sustituir la categoría 'trabajo' con la categoría 'información'" (p. 26). Y esto es interesante para pensar el siglo XXI porque justamente implica pensar un capitalismo informacional, en el sentido de que son las nuevas tecnologías de la comunicación las que propician, en hipérbole, la "faceta otoñal" desligada del aparato productivo que nombraba

Jameson en la cita del comienzo. Se trata de un modelo hegemónico, a veces también referido como "economía digital" y que designa no al sector de producción tecnológica en sí (que representa un porcentaje mínimo en el mundo del trabajo) sino a una forma de circulación del capital. Según Srnicek por economía digital "nos referimos a aquellos negocios que dependen cada vez más de la tecnología de información, datos e internet para sus modelos de negocios" (p. 12), lo que marca el estrecho vínculo entre la lógica de acumulación del capitalismo y la demanda constante de un cambio tecnológico. En el estado actual, como ya vimos, "la información genera precios; los precios generan decisiones de compra y estas, a su vez, generan más información, precios y decisiones" (Vogl, p. 108). Es decir, el orden de lo simbólico (para usar la categoría de Flusser) se insinúa como mundo autosuficiente. De hecho, del carácter supuestamente científico, e incluso matemático, de ciertas teorías económicas que están pensando este aspecto informacional se desprende la idea de que los engranajes del circuito contemporáneo son movidos por el cálculo de probabilidades. Para Vogl el sistema financiero tiene una estructura "ergódica" (p. 184), casualmente el adjetivo que propuso Espen Aarseth para describir determinados mecanismos de composición de la literatura digital (aquellos que implican una serie de cálculos).

Entonces, el presente se regiría por esta lógica simbólica que viene dada por la hegemonía de los aparatos (contra la máquina pesada de la etapa industrial) de donde se desprende una estructura ergódica que es fundamental para pensar el paradigma del mundo financiero. Mundo financiero que, de hecho, es la piedra de toque de este siglo XXI. Porque si Mandel pensaba en tres fases internas en cada período de desarrollo del capitalismo (de manera que la tercera, luego de un proceso de acumulación, correspondía con la faceta financiera) existe un acuerdo sobre que en todo el proceso económico actual lo financiero aparece pronunciado. Y es que durante el trascurso del siglo XXI "el mercado financiero pasó a ser el mercado por excelencia" a partir de la ridícula alza del mercado de derivados (contratos a futuro con divisas, títulos e hipotecas) con respecto a las demás zonas del mercado. Antes de los setenta los derivados casi no existían, en los noventa pasaron a operar con 1.000 millones de dólares y al iniciar el siglo XXI lo hicieron con unos 100.000 millones (el triple del volumen de facturación de los bienes de consumo –cf. Vogl, p. 99–). Esta preeminencia

de elementos fiduciarios, como adelantaba en páginas anteriores, trastoca el tiempo como una variable fundamental en nuestra cosmovisión.[33] La expectativa especuladora sobre los precios futuros potencia un nuevo nivel en la reproducción del capital que pone fin a lo que Vogl llama "oikodicea" (p. 170) (es decir, al comercio como regulador del orden social) y le da paso a la contingencia, esta última regida por la incertidumbre.[34]

Por supuesto que estos cambios que permiten una nueva escala no se produjeron de un día para el otro. El boom de las puntocom en los noventa trajo aparejada la instalación de una base de infraestructura para la economía digital. Y este dato es relevante porque permite problematizar la aparente inmaterialidad de la esfera digital, ya que la instalación para nada inmaterial de millones de kilómetros de fibra óptica y cables submarinos facilitaron los movimientos instantáneos de grandes flujos de capital. De aquí, nuevamente, se establece un vínculo crucial entre el sector de las telecomunicaciones y el de las finanzas. Dicha asociación viene dada por varios aspectos, entre los que se destaca la constitución de una burbuja bursátil (ya que durante el boom de las puntocom la inversión de acciones en desarrollo tecnológico se volvió la opción preferida para el capital financiero)[35] pero sobre todo viene dada por este aspecto estructural que facilitó la emergencia de un modelo económico de especulación a gran escala. Es decir, el modelo financiero en su aspecto contemporáneo es posibilitado por una construcción material que da lugar al movimiento de activos en una nueva escala y que, paradójicamente, habilita que se hable de una "economía inmaterial" que afecta los procesos productivos, ya que el proceso laboral en las nuevas plataformas –como leíamos en Flusser– tiende a orientarse hacia el uso y la manipulación de símbolos.

33 De hecho, el pasaje de un capitalismo moderno y burgués a un semiocapitalismo para Berardi se vincula con "una transformación en la percepción de la relación entre dinero, lenguaje y tiempo" (2012, p. 82-83).

34 Vogl habla de "oikodicea" para referir al papel de la economía de mercado en la sociedad contemporánea, en reemplazo del concepto de "teodicea" que ubicaba como regulador del orden social a la providencia (cf. p. 32).

35 Según Srnicek durante el apogeo de 1997 al año 2000 "el boom de la bolsa quedó desanclado de la economía real cuando se aferró a esta 'nueva economía' prometida por las empresas con base en Internet" (p. 25). "Fue una época –señala– alentada por la especulación financiera, que estaba a su vez alimentada por grandes cantidades de capitales de riesgo y se expresó en altos niveles de cotización de acciones" (p. 24).

En esta línea, para el año 2010 ya se hablaba de "un cambio de paradigma", incluso de "una cuarta revolución industrial", período que según Srnicek puede ser comparado en importancia con el Renacimiento y el Iluminismo.[36] Srnicek señala que "están quienes argumentan que hoy en día la economía está dominada por una nueva clase, que no es dueña de los medios de producción, sino que más bien es *propietaria de la información*" (el subrayado es del original, p. 41). "En el siglo XXI –sigue más adelante– el capitalismo avanzado se centra en la extracción y uso de un tipo particular de materia prima: los datos" (p. 41). Esto nuevamente lleva a replantearnos el problema de la materialidad del entorno digital, ya que estos datos finalmente requieren de algún medio material para ser grabados y sobre todo de grandes estructuras que consumen cantidades significativas de energía. Los pormenores de la posible instalación de un *datacenter* de Amazon en Bahía Blanca son ilustrativos de esta falsa "inmaterialidad",[37] que en la línea de Kirschenbaum cabría pensar mejor como un nuevo tipo de materialidad, más concentrada, más comprimida (aunque no menos monumental) y en algunos aspectos incluso más resistente.[38]

Este aspecto material queda en evidencia en el modo en que funcionan las criptomonedas, ya que sus procesos llevan a un nivel literal la dimensión física de aquella extracción de datos. De hecho, la forma de generar bitcoins es a través de un "minado".[39] Este concepto refiere al uso de un software especial (pero también de un hardware) diseñado para resolver problemas matemáticos, a partir de los cuales se obtiene la moneda electrónica que luego se pone en

36 Cf. Srnicek, p. 40.

37 La instalación de un *datacenter* forma parte de un esquema de amplio espectro de la compañía tecnológica centrada en el alquiler de nubes a diferentes empresas donde estas puedan alojar datos, como en otro momento las centrales eléctricas le alquilaban el suministro de energía a las diferentes fábricas.

38 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) moviliza a Kirschenbaum 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, XII).

39 El protocolo Bitcoin y su software de referencia fue creado por Satoshi Nakamoto (todavía no se sabe si es el nombre de una persona o de un grupo de personas) en el año 2008. Esto dio lugar a una moneda completamente electrónica que pretende funcionar entre privados más allá de toda regulación central. La metáfora física del minado (que requiere tiempo, trabajo y esfuerzo) es interesante porque repone una dimensión material en esta economía aún en desarrollo.

circulación, prefigurada desde un inicio como recurso finito.[40] Si en un principio cualquiera podía minar bitcoins desde su computadora personal, hoy los problemas tienen una complejidad tal que se requieren verdaderas granjas de minado, esto es, grandes espacios con computadoras enormes que producen un gasto energético considerable. Algunos críticos sostienen que a principio de este siglo la cadena de bloques que garantiza la seguridad del sistema ya consumía la misma cantidad de electricidad que países con las características de Chile y que producía una huella de carbono similar a la de Nueva Zelanda.[41] Se trata de un sistema que parecería funcionar en una burbuja abstracta pero que sin embargo tiene un impacto en la emergencia ecológica en la que nos encontramos.

La tecnología de cadena de bloques es importante porque abre a un mundo de objetos digitales que pueden ser encriptados. En las criptomonedas sirve como recurso de seguridad para validar las transacciones (certificando que los movimientos no se hayan hecho más de una vez),[42] pero a partir de la red Ethereum (que además de ser una criptomoneda alternativa a Bitcoin es un protocolo que habilita a diversas aplicaciones descentralizadas) virtualmente se puede certificar la originalidad de cualquier producto digital.[43] Y esto constituye una revolución en varios niveles, porque –entre otras cosas– sienta las bases del incipiente desarrollo del criptoarte, ya que por primera vez podemos pensar como "auténtico" algo que hasta hace unos años habría sido concebido para ser replicado hasta el infinito sin distinción de original y copia. A partir de lo que se conoce como "token no fungibles" ("nifties" en

40 La cantidad de bitcoins está fijada por protocolo en 21 millones, de los cuales se minaron más de 18 millones. El último bitcoin sería minado aproximadamente en el año 2140 (cf. Julieta Rossel). De esta forma Bitcoin agrega la novedad del límite en la arena digital, que resulta fundamental para la constitución de nuevos mercados en la esfera del coleccionismo y la especulación.

41 Cf. Franck Leroy.

42 Para profundizar sobre cómo funciona el minado de bitcoins, la tecnología de cadena de bloques y otros conceptos asociados como las "proof of works" (pruebas de trabajo) o la "función de hash" cf. Santiago Palladino.

43 Prácticamente cualquier cosa puede tener su versión "encriptada". En esta página, por ejemplo, siempre siguiendo la tecnología de cadena de bloques, se ofrecen "criptogatos": https://www.cryptokitties.co/.

inglés, por su sigla NFT)[44] el mercado del arte digital ya comenzó a operar en las subastas tradicionales a precios irrisorios. En el 2018, por ejemplo, se produjo el primer hito cuando la tarjeta coleccionable "Homer Pepe" creada por Joey Loone (una mezcla entre los personajes de Homero Simpson y el meme de la rana Pepe) se vendió en 205 Ethereums, lo que en ese momento equivalía a 320.000 dólares.[45] Pero el gran momento para el criptoarte se dio el 11 de marzo de 2021 cuando "Everydays, The first 5000 days", una obra de Beeple (nombre artístico de Mike Winkelmann), se subastó en Christie's en casi 70 millones de dólares.[46] La cadena de bloques y los token no fungibles permiten crear escasez digital de forma artificial, condición que es fundamental para constituir un mercado. Como señala Tomás García, el criptoarte más que una corriente estética configura un modo de transacción, ya que el valor de la escasez digital entra en vínculo –antes que nada– con el poder adquisitivo de los posibles coleccionistas.

Así, criptomonedas y criptoarte funcionan como categorías o subcampos dentro de la economía y el arte digital del presente. Si bien no toda economía digital ni todo el arte que se produce en el medio electrónico trabaja con la tecnología de la cadena de bloques y los token no fungibles, no podríamos no mencionar estas expresiones en un apartado sobre economía y arte en el siglo XXI. Sin embargo, más allá de que las criptomonedas aspiran a alterar el sistema financiero internacional (en el sentido de que operan por fuera de las regulaciones de cualquier entidad centralizada) hoy, para abordar la época, todavía tenemos que pensar el sistema financiero tradicional. De hecho en la actualidad las criptomonedas funcionan como un jugador más dentro del mercado financiero, ya que –más allá de sus fantasías de desregulación absoluta– en

44 Como señala Joshua Mapperson, "un token no fungible o TNF es un tipo especial de token criptográfico que representa algo único; los tokens no fungibles no son, por tanto, mutuamente intercambiables. Esto contrasta con las criptomonedas como el bitcoin, y muchos tokens de red o de utilidad que son fungibles por naturaleza" (s/n).

45 Para ver cómo son los procedimientos para generar una cartera de tokens no fungibles y subastar un producto cf. Kevin Roose.

46 La obra es un collage digital que recopila algunas imágenes que Beeple había creado y compartido gratuitamente a diario durante los últimos trece años. Como señala Jorge Carrión, la serie subida a internet tenía un valor simbólico pero al convertirse en una obra única (imposible de ser copiada) su precio ascendió a cifras millonarias.

el mejor de los casos serán reguladas por el mercado que, en este sentido y paradójicamente, se constituye como una fuerza reguladora. Por lo tanto, para pensar las derivas del capitalismo contemporáneo (e incluso estos desarrollos incipientes) cabe recuperar el bloque teórico Mandel-Arrighi-Jameson, y desde allí pensar el gran motor de la acumulación que son las crisis internas del propio sistema. A su imagen y semejanza, las crisis contemporáneas se presentan de manera consecutiva y acelerada.

Con respecto a las crisis recientes, a principios del año 2000 se dio el colapso de las puntocom que, según Berardi, puso en evidencia el problema de la aceleración de la infoesfera (cf. 2012, p. 97). "Demasiada información para el cerebro social", afirma Berardi y compara este proceso con la crisis por sobreproducción que refiere Marx cuando piensa la fase industrial. En el semiocapitalismo, concluye Berardi, esto ocurre cuando se produce más información que la que puede percibirse en un período limitado de tiempo (cf. *ibídem*, p. 98).[47] Srnicek, por su parte, amplía el contexto histórico en el que se dan las últimas crisis y señala tres hitos en lo que define como la historia del capitalismo reciente: la recesión de los 70 a partir de una crisis por sobreproducción, el boom y la caída en los 90 donde se instituye la tercerización y la flexibilización laboral, y la crisis de las burbujas inmobiliarias en 2008 (cf. p. 15). Vogl, en esta línea, releva los cimbronazos del capitalismo financiero desde finales del siglo XX y señala el colapso de Wall Street en 1987, la crisis de Japón en 1990, la debacle de los mercados de bonos de 1994, la crisis rusa de 1998, la crisis de la burbuja tecnológica o de las puntocom en el 2000, y finalmente el desastre de 2007/2008. Estas crisis marcan la pauta anárquica del capitalismo contemporáneo, pero –como decía– también constituyen una dinámica a través de la cual el sistema se sigue reproduciendo, de manera que el juego especulativo sigue su marcha. Aquella constitución indeterminada de "los mercados" sigue definiendo el perfil de la etapa actual, y si queremos leer el arte que se produce en el presente atendiendo a la lógica de su contexto de producción tenemos que pensar el impacto en la esfera social (y específicamente en la

47 En esta misma dirección, el narrador de *Cosmópolis* habla del "endemoniado sprint de los números y los símbolos, las fracciones y los decimales, el estilizado símbolo del dólar, el chorreo incesante de palabras, de noticias de las multinacionales, tan fugaz todo que difícilmente resultaba absorbible" (p. 100).

de la cultura) de un número específico de características que definen a dicho modelo. Porque incluso cuando las criptomonedas obliguen a los mercados a reinventarse estos lo harán sobre la base de sus principales características: abstracción, fluidez, fragmentación, reificación, aspectos que tienen que ver con el medio electrónico en que estas expresiones de la economía actual tienen su desarrollo más acelerado. Por eso en la parte que sigue voy a analizar ciertos aspectos asociados con el paradigma de la financiarización en un sentido amplio en pos de inscribir la literatura digital en el acotado margen del arte contemporáneo: es decir, en el grupo de obras que se producen en la actualidad y que, por una u otra razón, sirven para pensar el presente.

SEGUNDA PARTE

Abstracción y condición reproductiva

César Birotteau, el perfumista de Balzac, acostumbrado a una vida dedicada a la producción y venta de mercancías, en una charla con el prestamista Claparon se interesa por la propuesta de un negocio especulativo: "¿La especulación?", le pregunta César, "¿y qué comercio es ése?". "Es el comercio abstracto", le responde este otro personaje advenedizo de *La comedia humana*. Y si bien estamos en pleno siglo XIX (en un período en que el capitalismo empieza a mostrar una faceta cada vez más despiadada pero lejos de la escala actual), a partir de esta característica de abstracción podemos pararnos en la orilla que marca una línea de continuidad con el momento presente.[1] Es que el concepto de abstracción es fundamental para la lectura en dos niveles que propongo en este libro, porque funciona como vértice común dentro del siglo XXI tanto en el aspecto económico como en el estético. En efecto, es una constante en la teoría sobre economía financiera; Nicky Marsh, por ejemplo, habla del "proceso de abstracción que se volvió sinónimo de las finanzas modernas, mientras la riqueza circula a través de representaciones que se vuelven cada vez más independientes de sus orígenes materiales" (en Robinson, p. 6).[2] Por su parte, Jameson repone la necesidad de leer este rasgo más allá de lo estrictamente económico y, con su impronta materialista, afirma: "el problema de la abstracción —del cual el del capital financiero es una parte— también debe comprenderse en sus expresiones culturales" (1999, p. 189). Ciertamente, el continuo semiótico que habitamos y que puede ser rastreado a partir de aquellas expresiones culturales de las que habla Jameson (pienso en la definición de semiósfera que propone Iuri Lotman) tiene a la vez un carácter abstracto.[3]

1 Los pasajes entre los siglos XIX, XX y XXI pueden ser leídos a partir de una dialéctica de continuidad y ruptura.

2 Anselm Jappe, por su parte, profundiza sobre el concepto de abstracción capitalista desde una mirada evidentemente crítica: "La sociedad mercantil –afirma– es la primera sociedad en la que el vínculo social se vuelve abstracto, separado del resto, y donde esta abstracción, en cuanto abstracción, se hace realidad. El aspecto concreto de las cosas se subordina a la abstracción y por eso la abstracción genera consecuencias destructivas. El trabajo abstracto reduce todo a la unidad, a un gasto, simple o multiplicado, de esa facultad de trabajar que todos los hombres tienen en común" p. 65).

3 Cf. Lotman, p. 23.

En línea con este diagnóstico inicial, la idea es ver cómo aparece esta característica en algunas obras de arte del presente.

En principio, la abstracción en arte es un requerimiento de internacionalismo; en Argentina lo es al menos desde la década de 1960 a partir del proyecto modernizador del Di Tella, que es impugnado por la izquierda justamente por "extranjerizante" (cf. Giunta, p. 335). Este internacionalismo toma la forma de la abstracción como un lenguaje más allá de los códigos específicos de los distintos lugares, y adquiere la potencia de aquello que puede ser intercambiado, o puesto de un lugar a otro sin grandes problemas de traducción, como si se tratara de un lenguaje movible. Las manchas pictóricas, más connotativas que denotativas, pueden ser leídas en cualquier momento sin distinción de lugar por cualquier ciudadano del mundo. De manera análoga el carácter abstracto de los capitales que circulan reclama ser leído a escala global como condición inter/multi/trans-nacional. Más acá en el tiempo la literatura digital –quizá en línea con los antecedentes del Di Tella– también tiene un componente de abstracción que resulta predominante y que puede ser pensado a contraluz del carácter global de los capitales financieros. Por ejemplo, en "Untitledocument" de Ciro Múseres la música, los fragmentos textuales que se superponen, las ventanas emergentes, cada elemento puede ser pensado a partir de la abstracción. La obra 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), y a través de "un proceso de apropiación, descomposición y transformación" (*ibídem*) de los materiales de la web, indaga 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 donde bajan figuras formadas con códigos de programación. Luego se pueden pulsar distintos lugares que están ocultos como hipervínculos e ir desplegando diferentes secuencias que implican cambios de música y la redistribución de los textos en la pantalla; pasan fragmentos de textos teóricos junto con la sílaba "tex" y el ícono de una carpeta de Windows repetidos verticalmente. Parafraseando a David Joselit cuando describe la lógica digital dentro del arte contemporáneo, en "Untitledocument" "la imagen aislada y la

red son visibles al mismo tiempo" (2013, p. 39). En un momento del recorrido la sílaba "tex" se superpone a las carpetas de Windows componiendo un paisaje menos figurativo que concreto (en el sentido en que Augusto de Campos podría imaginar un paisaje contemporáneo). Las letras caen y configuran un flujo que, sobre todas las cosas, es formal. Hay oraciones, hay párrafos, es cierto, pero el movimiento caótico del proyecto transforma estos bloques textuales casi en elementos pictóricos. Cada página, atrás de los hipervínculos, se presenta como una posibilidad visual de diseño puro: sobresale la predominancia del blanco o el negro, la diagramación de los grises, ocasionalmente el amarillo de las carpetas de Windows.

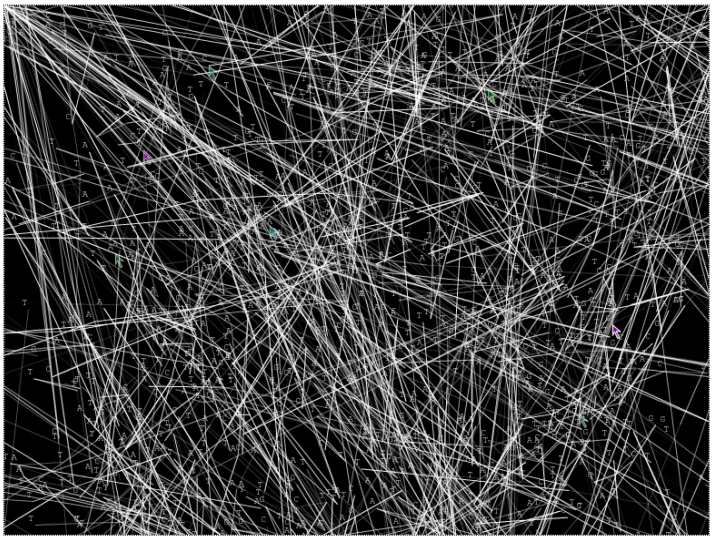
Captura de *"Untitledocument"* de Ciro Múseres

Por su parte, muchos de los resultados textuales en los experimentos de Milton Läufer pueden considerarse abstractos: "The Path of Remorse", por ejemplo, consta de una serie de palabras superpuestas en distintos niveles que en una primera instancia se aprecia como plena configuración visual. Se trata de una oración escrita en inglés ("what i didn't imagine couldn't have not ocurred though"), que se abre en tres oraciones muy similares en las que cambia el verbo y, a su vez, estas se abren cada una en tres oraciones más y así hasta el infinito, componiendo ese "camino del remordimiento" que refiere el título. Desde un punto de vista gramatical, el carácter abstracto puede pensarse también desde la "disolución radical de la lengua" (p. 195) que refiere Boris Groys

cuando piensa el modo en que Google "opera a través de palabras que están liberadas de su habitual sujeción a las reglas del lenguaje" (p. 195). Es que, si bien las oraciones son correctas gramaticalmente, sobre el margen derecho el camino compuesto por la diagramación de las palabras termina en una serie de manchas negras ilegibles a causa de la superposición de las oraciones que se van generando. El modo en que estas configuraciones verbales pasan a ser una pura forma visual en algún punto actualiza las ideas de Marinetti sobre su "palabra liberada", que también se fundamentaba en las distintas formas de la disolución de la sintaxis. Pero esta lógica, que en ambos casos funciona "más allá de la gramática", hoy define la abstracción en la arena digital no solo como una abstracción lingüística sino también como pauta cultural. Por eso no es de extrañar que esta característica aparezca como una constante en otros experimentos digitales. De hecho, los ejemplos abundan en la producción de Läufer y conforman una serie: lo vemos en "Nada cosmos caos", en las figuras no referenciales de "Los Caligramas de Babel" y en los versos descompuestos de "La calma de los ruidos" que también siguen la línea del *glitch art*.

Esta característica, como decía, es una constante en los proyectos de literatura electrónica y arte digital. Solo basta pasar revista por el *corpus* seleccionado, que –en cada caso– ameritaría un análisis particular. De todas maneras se puede hacer un vuelo de pájaro: los resultados de "DNA Reader" de Iván Marino (una plataforma interactiva en la que el usuario hace sus propias composiciones visuales a partir de un patrón definido por el autor del proyecto)[4] pueden ser calificados de abstractos, ya que progresivamente a partir del movimiento del cursor la imagen deviene en un caos de rayas, en la tradición de la pintura autosuficiente del rayonismo vanguardista.

4 Tanto "DNA Reader" como "Perlongherianas" y "Eliotians" de Iván Marino no están disponibles en internet porque desde hace un tiempo en la red se produjo un cambio de paradigma que afectó la disponibilidad de algunas obras. Cuando todo pasó a estar centralizado por una serie de filtros (o *servers*) muchos experimentos de net.art que no se adecuaban a los protocolo de seguridad https quedaron obsoletos (en algún punto censurados). Este dato es interesante para pensar varios aspectos del entorno digital que están en constante discusión, como la materialidad y la política de archivos.



Captura de *"DNA Reader"* de Iván Marino (fragmento)

En esta línea, si bien dentro de un marco figurativo, podríamos incluir algunos momentos de ese libro multimedia de poesía visual que es "Wordtoys" de Belén Gache, específicamente el sonido "zaum" de "El idioma de los pájaros" o la superposición de voces en la que resulta "Canon occidental". Algo similar ocurre en "Eveline, fragmentos de una respuesta" de Marina Zerbarini, que consta de una serie de relatos de James Joyce remixados a partir de diferentes elementos (video, foto, sonido), en rigor, una obra interactiva que descompone la linealidad del relato donde por momentos se pierde por completo la función referencial del lenguaje. Por otro lado, "Cuatro días con Borges en mente" de Mariano Sardón se trata de una proyección de información a propósito de Jorge Luis Borges, sacada de distintos sitios web, sobre las páginas de una agenda. En este caso, la agenda abierta se transforma en un paño blanco que funciona como pantalla donde se visualiza una serie de manchas de colores producidas por las letras en movimiento que constituyen la información recopilada. De nuevo el material verbal se descompone en meras configuraciones visuales, como si fueran salpicaduras en una pintura de Jackson Pollock. Las palabras, como señalaría Adorno, devenidas en "pura fórmula", ahora designan más de lo que significan. Filosóficamente los objetos quedan desvinculados de la

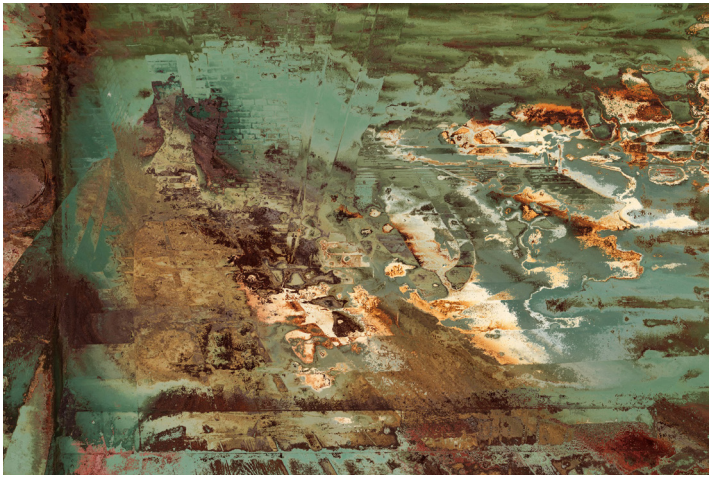
experiencia y se exponen –parafraseando otra vez a Adorno– "como caso de un momento abstracto".[5] Por su parte, "Libros de arena", también de Sardón, es una instalación para salas de arte en la que los espectadores producen diferentes formas abstractas que contienen material hipertextual de Borges extraído de la web en tiempo real, a partir del movimiento de sus manos sobre un gran bloque de arena. Por momentos las palabras parecerían volverse líquidas y escurrirse entre los dedos de los que participan del proyecto. El resultado nuevamente es una serie de manchas coloridas que se van moviendo conforme el espectador mueve sus manos, donde se aprecian algunas letras que en determinadas instancias apenas son reconocibles. Esta característica de abstracción (que se constata con solo hacer un recorrido visual por los ejemplos seleccionados) podría pensarse como una forma de "grandilocuencia", ya que propone un divorcio entre lo real y su representación: "imperialismo absoluto del lenguaje", dirá Clement Rosset, "negación implícita de toda clase de realidad" (p. 139).[6]

Otra obra que tematiza esta condición abstracta del presente es "Devenir código" de Gustavo Romano, en la que el lenguaje de programación va produciendo efectos en una imagen predeterminada, descomponiéndola en tiempo real. Se trata de dos monitores en los que vemos, por un lado, una imagen fotográfica, y por el otro, una plantilla con lenguaje de programación. La obra consta de una serie de intervenciones con fragmentos de textos críticos dentro del código, de manera que la imagen que aparece en uno de los monitores sufre una serie de modificaciones hasta perder su forma original. Así, lo que en principio era una figura referencial termina volviéndose una composición por bloques de distintos colores, nuevamente en la línea del *glitch*. Luego podríamos nombrar algunas obras de arte digital en un sentido amplio, desligadas del elemento verbal pero que también basan su efectividad en el gesto de abstracción. "Miles de millones" de Diego Alberti, por ejemplo, según la sinopsis indaga las posibilidades de un futuro "cada vez más abstracto e inmaterial". A partir de un dispositivo que funciona con los procesos y protocolos de encriptación de datos, el proyecto produce una cantidad enorme de información con el fin de

5 Son palabras de Adorno cuando analiza los discursos mediáticos de la Industria Cultural (cf. p. 209).

6 "Grandilocuencia" en el sentido de la autonomización del lenguaje respecto del referente. El término es de Rosset.

acertar una clave entre miles de millones de posibilidades. Como señala Merlina Rañi, los bits generados en cada intento "son disparados como secuencias a paneles de leds que traducen esta información a una especie de jeroglíficos": jeroglíficos lumínicos que, otra vez, replican la abstracción contemporánea. Estos dos últimos casos, obras que tematizan la escritura de código, permiten recuperar los debates que se dieron en torno a los CCS (Critical Code Studies) referidos a la naturaleza del lenguaje de programación y a la vez hacerlos extensivos al resto de los experimentos, que de algún modo parecerían funcionar con la misma lógica de encriptación. Porque el carácter abstracto, que en estos casos deriva en opacidad, se vincula con la lógica de funcionamiento contemporánea en la que el código se mantiene oculto. Según John Cayley este tipo de obras van contra "la utopía de la transparencia", en sintonía con este modo de operar del código, que "no es necesariamente transparente o visible" y que "tiene sus propias estructuras, vocabularios y sintaxis; porque funciona, típicamente, sin ser observado, tal vez incluso como un representante del funcionamiento secreto, la interioridad, el proceso oculto" (s/n). En esta línea podríamos incluir prácticamente toda la obra de Leonardo Solaas, en particular la serie "Not paintings" donde un algoritmo de desplazamiento difumina una imagen de acuerdo con los valores de color de otra.



De la serie *"Not paintings"* de Leonardo Solaas (imagen tomada de la web del autor)

En cuanto a la esfera económica, en principio, el misterio central de la sociedad capitalista moderna gira en torno a la constitución del dinero (que implica, veremos con Marc Shell, la abstracción originaria),[7] pero en un sentido más amplio la abstracción se vuelve la clave técnica de la etapa financiera del capitalismo. En la actualidad esto deriva de la valoración del dinero por sí mismo y no como medio para obtener determinados bienes, que se extiende a lo largo de toda la etapa acumulativa de este sistema económico. Según Jameson, en tales estadios "la meta de la producción ya no se encuentra en ningún mercado específico, ningún conjunto específico de consumidores o necesidades sociales e individuales, sino más bien en su transformación en ese elemento que, por definición, no tiene ni contenido ni territorio y tampoco, en rigor, valor de uso como tal, a saber, el dinero" (1999, p. 201). ¿Con esto quiero decir que la abstracción que se evidencia como norma estética en los experimentos de literatura digital funciona como reflejo de esta clave cultural y económica de las sociedades modernas? No necesariamente, pero sí que dichas "correspondencias" permiten pensar el presente como un gran conglomerado significativo.

Berardi, por su parte, para explicar este proceso en el orden de lo económico recupera la idea de Marx de que la abstracción justamente es la tendencia principal del capitalismo, en el sentido de que el valor de uso del producto que fabrica el trabajador solo representa un paso para llegar al verdadero valor de la empresa industrial, que es la plusvalía: "al capitalista no le importa si el trabajador está produciendo pollos, libros o autos", dice Berardi (2012, p. 103). Y a este nivel inicial, en el "semiocapitalismo" se le agregan otros dos niveles. En principio, "la transformación y la producción ya no suceden en el campo de los cuerpos, es decir, de la manipulación material, sino en el de la interopera-

7 Según Jameson, "los pensadores políticos clásicos del período, desde Hobbes hasta Locke e incluyendo la Ilustración escocesa, identificaron el dinero mucho más claramente que nosotros como la novedad central, el misterio central alojado en el corazón de la transición a la modernidad, tomada en su sentido más amplio como sociedad capitalista" (1999, p. 191). En cuanto a la abstracción "originaria" que trae aparejada la propia constitución del dinero es útil revisar el trabajo de Marc Shell en *Dinero, lenguaje y pensamiento* donde explica cómo la inscripción fue ganando autonomía con respecto a la sustancia material (el oro y la plata en las monedas de electro y el papel en los billetes) hasta llegar a un extremo de disociación en las interacciones electrónicas. En efecto, desde el origen, dinero y lenguaje mantienen una estrecha relación.

tividad entre las máquinas informacionales" (*ibídem,* p. 104), lo cual nos lleva al nivel de la abstracción financiera como tal, donde el proceso de valorización ya no pasa por la producción de valor de uso o incluso por la producción de bienes: "cuando el referente se cancela –dice Berardi– la producción de autos, libros y pan se vuelve superflua (ahora se trata de que el dinero genere más dinero)" (*ibídem*). He aquí el rasgo fundamental del capitalismo financiero: su carácter reproductivo; es decir, la posibilidad efectiva o la fantasía rectora de que la reproducción del dinero es posible de llevar a cabo virtualmente hasta el infinito.[8] En este sentido Vogl recupera la segunda recomendación de Benjamin Franklin en "Consejos a un joven comerciante", referencia posterior del "espíritu capitalista" de Max Weber: "Recuerda que el dinero es de una naturaleza prolífica y generatriz. El dinero puede procrear dinero, y su descendencia puede procrear más y así sucesivamente" (en Vogl, p. 141). En el plano estético esto también es importante porque pone de relieve un vector conceptual que es piedra de toque en los proyectos que funcionan como la referencia obligada de las experimentaciones digitales: "Cualquier cosa puede convertirse en algo muy hermoso si el gesto se repite con frecuencia", decía Duchamp.[9] Dicha faz reproductiva está en el centro de la literatura algorítmica, que también opera por repetición y flujo, a partir de material preexistente que es activado para que funcione en nuevos contextos. Las "filiaciones monetarias infinitas" que derivan en ese "monedero inagotable" que es el sistema financiero, basado en "ideas concretas de reproducción" (Vogl, p. 140),[10] se constatan también en

8 Mark Fisher habla de "fantasías del capitalismo" para referir a la idea de que una expansión infinita del capital es posible dentro de los circuitos financieros, de manera que el capitalismo "puede proliferar incluso sin la mediación del trabajo" (p. 44). En esta línea, Robert Kurz en 1999 escribió el "Manifiesto contra el trabajo" donde afirma que está muriendo el "trabajo abstracto", aquel que surgió cuando se impuso la mercancía como célula ordenadora de las relaciones de producción; dice el manifiesto: "La producción de riqueza se desvincula cada vez más, como consecuencia de la revolución microelectrónica, del uso de la fuerza de trabajo humana, en una escala que hace unas pocas décadas sólo podía ser imaginada como ficción científica". Berardi, por su parte, lo señala en sus propios términos: "los signos financieros han llevado a una partenogénesis de valor creando dinero a partir del dinero sin la intervención generativa de materia física y trabajo muscular" (2012, p. 19).

9 Cf. Longoni, 1998, p. 84.

10 Vogl, siguiendo a Marx, aborda esta condición reproductiva desde una metáfora biológica: "el capital pare crías vivientes" (p. 145). Él habla de "las cualidades filiativas del capital" (*ibídem*).

sede estética. Así como el dinero puede transformarse en capital y ese capital generar más dinero, la literatura digital pone de relieve una naturaleza prolífica y generatriz a partir de la idea de que el lenguaje puede generar más lenguaje. Para pensar esta característica, tanto del mundo de las finanzas como del arte programado, resulta interesante la escena de *Cosmópólis* cuando el protagonista va a una rave y reflexiona sobre "una vítrea repetitividad". "Toda la amenaza de la electrónica –remata el narrador– radicaba en la propia reiteración" (p. 150).

El catálogo de obras programadas que evidencian esta condición reproductiva es extenso y cabe analizarlas, a cada una de ellas, desde su propia especificidad. Quizá una de las más paradigmáticas sea "IP Poetry" de Gustavo Romano. La parte textual del proyecto se basa en la generación automatizada de poesía a partir de la búsqueda en tiempo real de material contenido en distintos sitios de internet. La obra en su conjunto 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 que luego recitan cuatro bocas reproducidas en monitores. Las búsquedas son infinitas; por ejemplo: "Sueño que soy", "Mi debilidad", "No siento ni siquiera miedo", "Contrafácticos", "1910". Más tarde, en una página web pueden verse los poemas donde se replican las bocas reproducidas por los monitores. Este es un fragmento del resultado para "Tu mundo de alta definición":

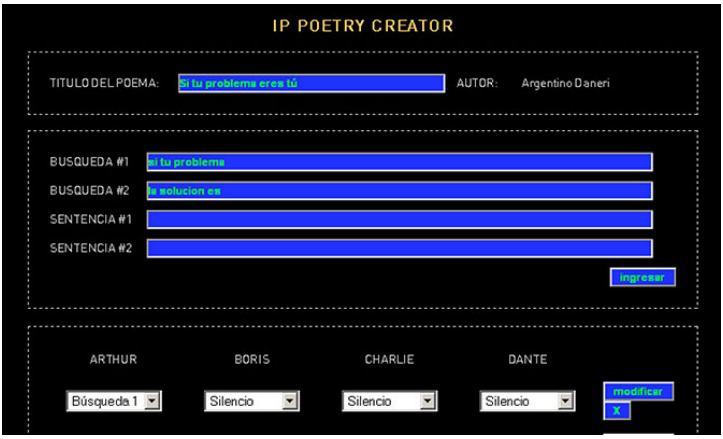
> Aquí, en el último lugar habitado por el hombre
> el fin del mundo es externo al mundo
> mi mundo de hojas de papel
> tu mundo de ternura
> tu mundo de ángeles y sufrimientos
> tu mundo de fantasía decorando el cuarto de tus niños
> Aquí, en el último lugar habitado por el hombre
> el fin del mundo es inimaginable
> el fin del mundo es en junio
> tu mundo de bondad y fidelidad
> mi mundo de sombras siniestras
> tu mundo de ángeles y sufrimientos
> tu mundo de fantasía decorando el cuarto de tus niños

Y el que sigue es un fragmento de "No siento ni siquiera miedo" (las faltas ortográficas son del original):

no siento para nada amor
Yo me pregunto
Por que
no se lo que es estar en ese tipo de lugares
Yo me pregunto
no siento el suelo
Yo me pregunto
Por que
no se lo que es tener un hijo desaparecido
Yo me pregunto
no siento ni frío ni calorno se lo que es el url
Yo me pregunto
Por que
no siento ni toco
no se lo que es parrir porque no siento dolor
Yo me pregunto
Por que
no siento ni alegría ni tristeza
no sé lo que es un fixture y no estoy interesado en saberlo tampoco
Yo me pregunto
Por que
no siento ni moverse ni ná
no se lo que es la conciencia
Yo me pregunto
Por que

Más allá de la discusión por el valor poético de estos resultados (que siguen operando a partir de la idea clásica de "función poética" según la propuesta de Jakobson, ya que al estar basados en motores de búsqueda que se van repitiendo y formando nuevas cláusulas exploran la "reiteración de unidades equivalentes [a partir de las cuales se conforma] un tiempo musical" –Jakobson, p. 41–) lo que queda en evidencia es aquella idea generatriz del lenguaje que, a partir de la mediación tecnológica, puede seguir produciendo combinaciones nuevas virtualmente hasta el infinito. La producción poética, en este caso, depende de la acumulación de lenguaje, siempre en constante crecimiento. Para tener una idea de semejante acumulación de datos en la web resulta inquietante visitar el sitio *Internet Live Stats* (https://www.internetlivestats.com/), donde se ofrece una visualización en tiempo real de la carga desenfrenada de

información que diariamente es subida a internet y que amenaza con el colapso no solo informacional y mediático sino también ambiental.[11]



Buscador de *"IP Poetry"* de Gustavo Romano (imagen tomada de la web del autor)

Luego, en línea con esta "peculiaridad reproductiva" que refiere Speranza cuando piensa cierta poética contemporánea,[12] una serie de bots generados en Twitter (si acordamos que se pueden tomar como una expresión radical de la literatura programada en el presente) sirven para seguir pensando la apropiación y el uso del material circulante en la web como materia generativa para la composición. El usuario @j_e_d es particularmente prolífico dentro de esta variante de lo que podríamos llamar googlepoesía o "poesía Flarf",[13] una zona compositiva caracterizada por Robert Fitterman quizá de manera extemporánea como una vanguardia del siglo XXI (2017, p. 107). Entre sus 38 experimentos se destacan @habi-

11 Uno de los apartados de *Uncreative writing* de Kenneth Goldsmith lleva por título "La cantidad es la nueva calidad". Allí Goldmisth habla de una "abundancia textual" y aclara: "Un estudio reciente muestra que en 2008, el americano promedio consumió 100.000 palabras en un solo día. (En comparación *La guerra y la paz* de Tolstoi tiene solo 460.000 palabras.) Esto no significa que leemos 100.000 palabras al día sino que 100.000 palabras atraviesan nuestros ojos y oídos en un período de 24 horas" (p. 25).

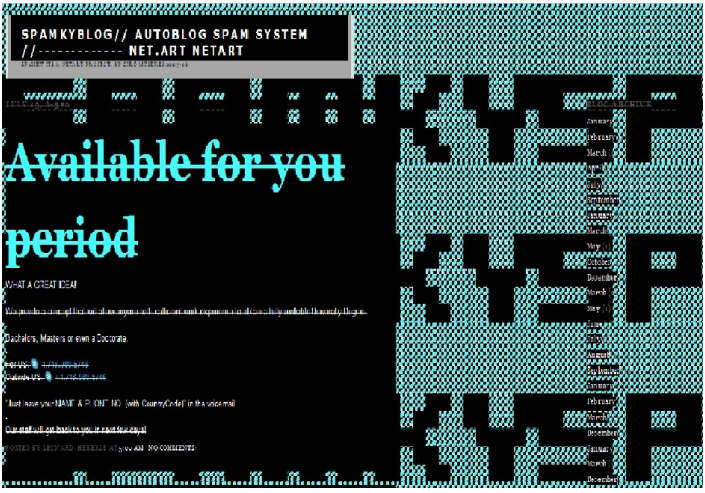
12 Según Speranza: "Desde las «atribuciones erróneas» de Borges hasta el continuo narrativo de César Aira o las reproducciones pictóricas de Guillermo Kuitca, se revela una peculiaridad reproductiva, «intermediática» y conceptual de gran parte de nuestra narrativa moderna" (2006, p. 27).

13 El término "Flarf" fue acuñado por el poeta Gary Sullivan y refiere al procedimiento basado en el uso intensivo de búsquedas en Google para la composición (cf. Fitterman, p. 107).

tantesar, que compone pequeñas biografías a partir de los datos recuperados de la Encuesta Permanente de Hogares del INDEC, y @cc_diff, @af_diff, @ib_diff, @pg12_diff, @ln_diff, @cl_diff, que recuperan los cambios que los diarios El cronista, Ámbito financiero, Infobae, Página/12, La nación y Clarín respectivamente realizan en sus sitios web, con lo que componen un montaje azaroso a partir de la coyuntura informacional más inmediata. En esta línea Milton Läufer diagramó el bot @gorilaesquizo que combina titulares de los diarios Clarín y La nación, un "cadáver exquisito" que por momentos funciona a partir de la suspensión del sentido y por otros también de la emergencia de un sentido azaroso: "EL HORROR. Las deudas fiscales de Máximo Kirchner por más de un acuerdo que le da respiro a un paso clave en la burbuja de Disney", o "A PESAR DE LAS ADVERTENCIAS. Los intendentes del PRO cierran filas con Horacio Rodríguez Larreta: Es momento de pensar todos juntos en cómo salimos del pozo". Como vemos, este tipo de proyectos ya no trabajan con "materias primas" sino a partir de material preexistente que ya ha sido trabajado en algún nivel. Y es interesante este uso figurado de un término que en rigor pertenece a la economía (más específicamente a la economía productiva) ya que nos permite aventurar el vínculo con el capitalismo financiero: la constitución de valor, a partir de procedimientos algorítmicos, se da más allá de una manufactura primaria.

"El peronismo (spam)" de Charly Gradin también puede pensarse en la línea de la googlepoesía. Realizado en base a motores de búsqueda a partir del enunciado "El peronismo es como" destaca cierta repetición de la lengua que pone en primer plano un conjunto de voces que se encuentran almacenadas en la web: de Carlos Corach a Leopoldo Marechal, de Giovanni Sartori a Homero Simpson, pasando por Manuel Peyrú y la anónima "Normita". El poema nuevamente se compone a partir del lenguaje preexistente, alojado en los inmensos bancos de almacenamiento y que funciona como capital generador de más lenguaje. "Spamky" de Ciro Múseres, por otro lado, "es un sistema de autoblog spamico" (Múseres, 2005, s/n); es decir, un sistema programado para publicar entradas en un blog tomando como base los documentos "spam" que llegan a diario a una casilla electrónica. De esta manera el uso de material discursivo preexistente –que incluso no tiene una función poética reconocible pero que se encuentra acumulado y a disposición por el desarrollo de las nuevas tecnologías– aparece

como una constante en los experimentos de literatura electrónica y configura, como diría Speranza, una "mera superficie plana, impersonal, de la reproducción" (2006, p. 215). El "escritor" de literatura programada está separado del proceso de escritura poética (que ahora es escritura de programación) pero queda implicado en sus propios medios de producción, en el sentido de que (como nunca antes) la factura literaria está atravesada por la competencia tecnológica referida al medio.



Captura de *"Spamky"* de Ciro Múseres

En esta línea, "Macrigator" de Milton Läufer compone un gran pastiche aleatorio a partir de un algoritmo generador tomando como base los discursos presidenciales de Mauricio Macri, también disponibles en internet; *N-Pitágoras* de Sardón recupera información alojada en la enciclopedia virtual Wikipedia, específicamente demostraciones del Teorema de Pitágoras en varios idiomas distintos; y "Cuatro días con Borges en mente" trabaja a partir de la información sobre Borges disponible en distintas páginas web. Paralelamente, otra zona trabaja con la literatura como banco textual para la composición en un nivel que supera la mera relación intertextual. Se trata de hacer uso de ese material y, como decía, de generar más lenguaje a partir de él, en línea con la figura del "past" (apócope de "paste" y de pastiche), que construye Juan José

Mendoza para pensar los modos actuales en que la literatura se reproduce a sí misma. Así encontramos "Perlongherianas" y "Eliotians" de Iván Marino, un pastiche poético y un proyecto de poesía concreta con versos de Perlongher y fragmentos de Eliot respectivamente; "Eveline, fragmentos de una respuesta" de Marina Zerbarini que produce un discurso extrañado a partir de una serie de relatos de James Joyce; "Si es argentino y todavía (inicié un paisaje interior)" de Läufer, generado por computadora a partir de obras de Osvaldo Lamborghini; o "Libros de Arena" de Sardón, como ya vimos, que recupera hipertextos que contienen textos de Borges tomados de la Web por un programa analizador en tiempo real; así como "Los diarios de Adán y Eva" que produce una visualización en una pantalla con cierto carácter concreto a partir del libro de Mark Twain, siempre descargado de internet. "Lo past" trabaja con lo repetible de la lengua (Mendoza, 2011:30), pero también con lo repetible de la literatura. De esta forma, el conjunto de experimentos pone de relieve que el ciclo textual del nuevo entorno funciona de manera aditiva, y constituye lo que Kenneth Goldsmith llama "una ecología rizomática" (p. 32).

La huida de la mariposa (o la escisión con el referente)

En la década de 1960 el hijo de unos inmigrantes eslovacos fue abriéndose paso en la escena de una Nueva York en la que los límites entre las esferas productivas de la actividad cultural eran cada vez más difusos. Curioso por las nuevas tecnologías, se convirtió paulatinamente en un tótem del arte en su vínculo con la cultura de masas. Con la atención puesta en lo que podríamos definir como un *reality* de la fascinación, que va de las góndolas de los supermercados hasta los medios masivos como la televisión y la prensa escrita, se construyó a sí mismo como un ícono de ese mismo *reality*. Y en una entrevista este personaje dice algo que en algún punto me parece relevante para pensar el vínculo entre arte y economía incluso en la actualidad: "No leo mucho acerca de mí mismo, 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, p. 144; el subrayado es mío). Con esta frase Andy Warhol por supuesto que define un arte poética pero también las características de todo un sistema. La reificación del signo, que gana autonomía y capacidades visuales para construir un sentido más allá del nivel semántico, puede leerse a trasluz de la escisión con respecto a un referente concreto exterior al plano simbólico que define también al modelo de la financiarización. Esto significa que los modos en que el capital se desliga de un referente (que en otro período podía entenderse como "base económica") es fundamental para entender aquel cuadro del comienzo en el que las expresiones estéticas contemporáneas despliegan cierta lógica compositiva vinculada, en términos de forma, con la especulación financiera. Esta característica, que Warhol insinúa en un momento de cambios acelerados, me interesa pensarla en el presente a partir de los experimentos estéticos de la literatura digital.

Si la abstracción del capitalismo en etapas anteriores propició el modernismo en las artes,[14] el desligamiento del referente en la etapa financiera nos permite pensar algunos aspectos de estas expresiones tan rupturistas que se dan en el nuevo entorno multimedia y que Jameson ubicaría en un tipo de sociedad también nuevo: el posmoderno. Más allá de suscribir o no a un término tan viciado como el de "posmodernidad", para abordar el corpus contemporáneo en sintonía con los modos de funcionamiento del capitalismo financiero resulta pertinente la idea de que existe una relación estrecha entre las formas de intercambio del dinero y la emergencia de nuevos tipos de percepciones. Y este vínculo encierra otro concepto clave, el de mediación: mediación del dinero como dispositivo, que une y separa al objeto del signo, mediación entre las formas del negocio y las de percibir la realidad, mediación de las nuevas tecnologías que reproducen una lógica aditiva en la composición del capital y a su vez facilitan un nuevo tipo de objeto estético para un tipo nuevo de usuario. Podríamos decir que, en este sentido, las tecnologías mediáticas propician un movimiento dialéctico que va de su capacidad de mediación (la cual facilita el movimiento de grandes flujos de dinero a través del espacio) hasta un desligamiento del referente, propiciado por esa cantidad de flujos que habilita nuevos niveles de acumulación desfasados con respecto a la producción material de bienes de consumo.

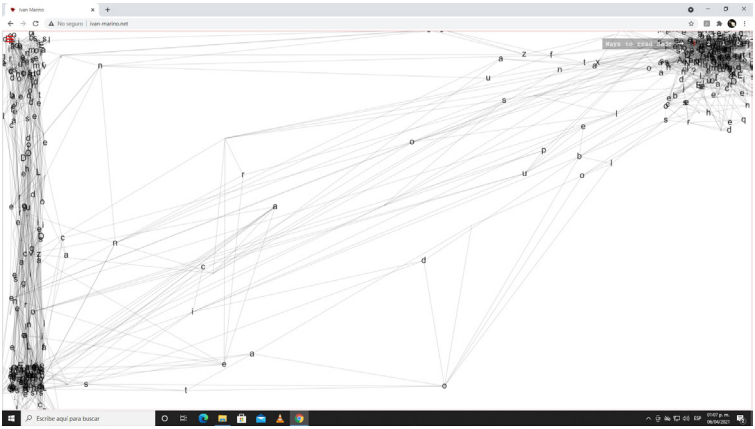
El primero en analizar el pasaje de un capitalismo industrial a otro informacional (o semiocapitalismo), en el año 1977, fue Jean Baudrillard. En "Symbolic Exchange and Death" refiere que "el proceso de autonomización del dinero, que es la principal característica del capitalismo financiero, puede inscribirse en el marco general de la emancipación de la semiosis de la referencialidad" (2017, p. 173). Y dice más adelante: "Todos los signos se intercambian entre sí en lo sucesivo sin cambiarse por algo real (y no se intercambian bien, no se intercambian perfectamente entre sí sino a condición de no cambiarse por algo

14 Según Jameson, "las abstracciones reales de un período anterior –los efectos del dinero y el número en las grandes ciudades del capitalismo industrial decimonónico, los fenómenos mismos analizados por Hilferding y culturalmente diagnosticados por Georg Simmel en su fundacional ensayo 'La metrópoli y la vida mental'– tenían entre sus consecuencias significativas el surgimiento de lo que llamamos modernismo en las artes" (1999, p. 189).

real)".[15] Esto está en el centro no solo de lo que podríamos llamar una semiología financiera sino también de su lógica de producción de valor. En este sentido, Berardi sostiene que "el capitalismo financiero se basa en la autonomización de la dinámica del dinero pero sobre todo en la autonomización de la producción de valor respecto de la interacción física de las cosas" (p. 135). Así la "emancipación del signo" (tal es el concepto de Baudrillard) supera la dimensión económica e impacta en los distintos órdenes de la vida social. Tanto cuando hablamos de dinero como cuando hablamos de lenguaje en general se trata de signos y de convenciones, pero sobre todo, ahora, de signos que se intercambian entre sí y ya no con aquello que podía ubicarse filosóficamente, y materialmente, en la esfera de la realidad. Esto, como veíamos en el apartado anterior, aparece como una expresión exagerada, producto de cierta aceleración contemporánea, de aquello que constituye al capitalismo como tal a lo largo de la historia: la composición abstracta del dinero. En este sentido, el desfajase entre significante y significado, o más bien el desplazamiento que va del potencial de la palabra de señalar un objeto hacia la confianza en la fuerza de sus propias características formales, en el ámbito estético nos permite trazar una genealogía con el proyecto vanguardista de principios de siglo XX. Las obras que se producen en su seno, efectivamente, pueden ser explicadas a partir de este problema que implica, de nuevo, pensar la historia del capitalismo.

Por su parte, la no referencialidad es una constante en el arte digital. Así como antes recuperábamos la pintura autosuficiente del rayonismo vanguardista, en este caso deberíamos pensar en los términos futuristas, también autosuficientes, de "la palabra como tal". Las letras que transitan por una línea recta y caen al vacío en "Text field" de Iván Marino tienen un carácter performativo en sí mismas, desligadas de toda función referencial. Lo mismo pasa con el agolparse de las letras sobre un costado al pasar el cursor en "Ways to read Sade". No hay afuera más allá de esos recorridos que extrañan la mirada con respecto a la materia del lenguaje poético, en este caso verbal, en este caso la lengua.

15 Años más tarde Baudrillard vuelve sobre esta idea que ubica la abstracción del signo en las dinámicas del capital: "En último término –dice– fue el capital el primero en alimentar toda su historia con la destrucción de todo referente a fin de establecer su ley radical de equivalencia e intercambio" (1983, p. 28).



Captura de *"Ways to read Sade"* de Iván Marino

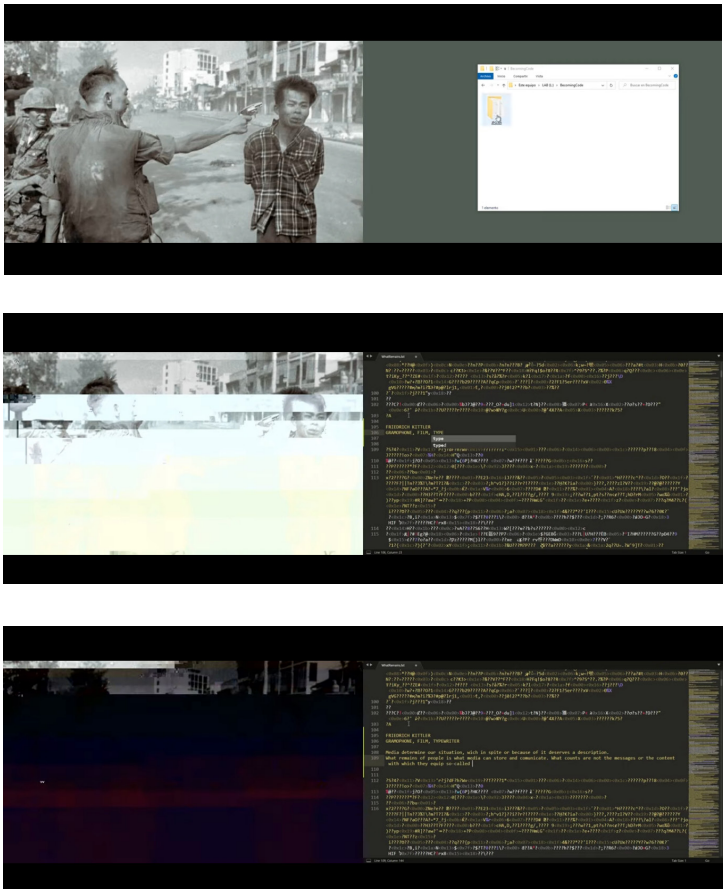
Algo similar ocurre con algunos experimentos de Milton Läufer: lo vemos en el aleteo de un asterisco en "Charsein I"; en la espiral de palabras en "Zarza"; en los versos desenfocados en "El ojo" (donde se literaliza la escisión con el referente en los términos de una imposibilidad visual); o en las formas simétricas que bajan al infinito en "Los caligramas de Babel", conformados por palabras imposibles, neologismos atiborrados de consonantes fuera de todo idioma reconocible (como en los experimentos de Kruchenij y Larionov, donde los versos que parecen escritos en ruso o ucraniano en realidad contienen palabras inventadas). En este caso, Läufer habla de "caligramas que siguen la misma lógica de combinatoria y significados escasamente distinguibles".

Por otro lado, las referencias en "Untitledocument" de Ciro Múseres son muy difíciles de identificar y cuando el proyecto parece señalar algo más allá del propio medio que lo contiene lo hace de manera defectuosa:

> Adquirir Adquirir un pensamiento un pensamiento
> Adquirir u
> Adquirir adquirir un pensamiento Adquirir un pensamiento Adquirir u
> Adquirir un
> un pensa

Tal suele ser la gramática de los mensajes en las ventanas emergentes. Como en un juego infantil, la repetición termina vaciando el sentido de lo que se está comunicando y deriva en la autosuficiencia de la forma: un puro efecto sonoro, un puro efecto visual. Para tener dimensión de esta ruptura con respecto al afuera del proyecto solo basta dejarlo correr: los mensajes apenas legibles que ocasionalmente podemos identificar en algunas de las ventanas quedan opacados por la estética *noise* sobre la que se funda la propuesta.

Esto también queda evidenciado en los proyectos de Sardón, en los que el elemento verbal deja de funcionar como código lingüístico y adquiere funciones plásticas. Las palabras en "Texto entrópico" aparecen proyectadas de manera parcial, en colores, más como código de programación súbitamente expuesto en la superficie que como palabras completas que dirigen nuestra mirada hacia algún tipo de sentido localizable. En este punto podríamos analizar "Cuatro días con Borges en mente" donde la lengua deviene en salpicaduras pictóricas proyectadas sobre las páginas de una agenda, o "N-Pitágoras" donde las oraciones se descomponen en un movimiento volátil. En rigor, a partir de esta categoría podríamos pensar todas las obras que relevamos en el apartado sobre la abstracción, ya que (lo mismo que en el plano económico) de aquella abstracción se desprende la escisión con el referente. Entre ellas me interesa "Devenir código" de Gustavo Romano porque parecería tematizar este problema, en el sentido de que una imagen reconocible del mundo material se va descomponiendo de manera progresiva hasta volverse una configuración visual autosuficiente. Un hongo nuclear estallando desde el océano de una playa paradisíaca, un grupo de soldados apuntando con sus metralletas desde la cabina de un tanque de guerra o la célebre imagen de Eddie Adams en la que el jefe de la Policía Nacional de Vietnam del Sur ejecuta a sangre fría en las calles de Saigón a un prisionero desarmado, invariablemente en la línea del *glitch*, cada una de estas imágenes termina convertida en una serie de bloques superpuestos de distintos colores. Y en esa progresión no solo podemos leer la escisión con el referente sino la huida en sí, en línea con la lectura que hacía Jameson a partir del vuelo de una mariposa.



Captura de la secuencia progresiva *"Devenir código"* de Gustavo Romano

Según Berardi "ya no hay cosas materiales sino signos, ya no se producen bienes tangibles sino que la producción ahora es esencialmente semiótica" (2012, p. 86). Berardi está pensando en los modos de la producción industrial, que va dejando de ser una producción muscular y física para darle lugar al aspecto semiótico, pero cabe para pensar esta zona de composición estética que se encuentra en vías de desarrollo, y en un sentido amplio para entender el tipo de cultura que estos procesos van constituyendo. De esta forma el principal punto de contacto entre las esferas de las finanzas, de la cultura y del arte digital radica en la autonomización del signo como característica *sine qua non.*

Con respecto a la faz económica, para Berardi las finanzas son "un efecto de la virtualización de la realidad" y de "la desterritorialización de la riqueza" (2012, p. 79). Es decir que ciertos aspectos que tienen una impronta cultural muy fuerte impactan en este sector que condiciona las maneras en que producimos y, sobre todo, en los modos en que construimos el valor. Pero más allá de discutir si efectivamente existe tal relación de causa-efecto, lo interesante es pensar estas esferas como interconectadas, incluso cuando hacemos foco en los aspectos que se presentan como relativamente autónomos en cada una. "No es tanto una transacción monetaria –dice Berardi– como un efecto del lenguaje (...) las finanzas son una función transversal de la inmaterialización: estadísticas, figuras, indexaciones, miedos y expectativas que no son una representación lingüística de un referente económico que tiene su basamento en el mundo físico" (*ibídem*, p. 79). "Las decisiones sobre la compra y la venta –afirma Vogl– se ven más bien determinadas por cómo, en qué forma y siguiendo qué sintagmas se vincula un indicador de precios con otro" (p. 28). Estas ideas se vinculan con la teoría de Daniel Defoe, para quien las operaciones de bolsa se guían menos por una base material que por gráficos informativos que marcan tendencias y puntos de inflexión.[16] En este sentido Vogl se pregunta "¿estamos ante un juego ficticio de signos que se ha desprendido de lo que se da en llamar economía real?" (p. 30). Y si pretendemos investigar los alcances de la literatura digital en correlación con estos procesos no podemos sino traducir esa misma expresión: ¿estamos ante un juego ficticio de signos que, al interior de la lengua, se ha desprendido de lo que se da en llamar un referente concreto?

Para Vogl, en el capitalismo financiero "diferenciar entre valores reales y ficticios, riquezas naturales y artificiales, bienes materiales e inmateriales, economías reales y virtuales, no tiene mucho sentido. Se podría hablar de un perfil comercial casi romántico: la circulación del crédito se basa en la paradoja de un 'dinero que se garantiza a sí mismo' y demuestra ser escenario de una especie de 'poética' o 'ficción habilitadora'" (p. 88). Por supuesto que el calificativo "romántico" nos hace ruido, sobre todo si lo pensamos a partir de

16 Contra la hipótesis ortodoxa de los mercados eficientes (la "Efficient market hyppothesis") para la cual "el mercado es lo real y lo racional por excelencia" (Vogl, p. 25), Daniel Defoe asegura que la actividad bursátil opera sobre una falta absoluta de base, motivada en gran medida por la locura colectiva, el efecto manada y la imitación ciega (cf. Vogl, p. 26).

"Oda a un ruiseñor" de John Keats y de aquella figura del genio original desvirtuada en el ámbito electrónico, pero la idea de una "poética autosuficiente" en verdad resulta una categoría productiva para leer los nuevos experimentos literarios. Como señala Vogl, para el protagonista de *Cosmópolis* (ese agente de bolsa que cruza Nueva York en una limusina) las palabras y los conceptos están "demasiado cargados de restos históricos de significado" (p. 15). Liberar del yugo de la economía real, liberar del yugo del significado, tales parecerían ser los objetivos del mundo de las finanzas y del arte digital respectivamente.

Según Vogl (él piensa en el aspecto económico) ya no hay hechos reales sino expectativas de hechos. Y como decía al comienzo, cuando hablaba de un esquema circular, son aquellas expectativas las que terminan moldeando el futuro, que a su vez condiciona las operaciones del presente. Esto da lugar a un proceso "doxológico" (Vogl, p. 170-171) que se basa en un sistema autopoiético desligado de todo referente:

> El mercado financiero funciona como un sistema de anticipaciones que obliga a los modos de actuar económicos a adivinar lo que puede llegar a pensar el propio mercado sobre el futuro. De ese modo, las expectativas actuales no se adelantan a lo que sucederá en el futuro sino que lo que sucederá en el futuro resulta moldeado por las expectativas que se ponen en él, con lo cual se torna de una virulencia muy actual. La actualidad es producida por efectos "de anteposición", como *hýsteron próteron* de su futuro, con lo cual se entra en un juego potenciado de expectativas de expectativas en el que se trata de hacer observaciones de observaciones y anticipar posibles anticipos (p. 170).

En esta línea para Berardi "los actos de habla asociados al mundo financiero producen efectos al mismo momento de su enunciación" (2012, p. 79). Esto explica la imagen del comienzo, aquella en la que un grupo de agentes de bolsa se ponen eufóricos y se desinflan alternativamente, decía yo, produciendo en cada variación del ánimo cierto margen para el alza o la caída de los precios que, justamente, son los que les afectan el ánimo en uno u otro sentido. Es que, como señala Vogl, existe una retroalimentación entre la caída o alza en las expectativas y la caída o alza de los precios (cf. p. 173), de ahí que él hable del capital como un "espectro" y de los precios como "valores fantasmagóricos".

Entonces este sistema un poco delirante tiene como correlato, decíamos, la autopoiesis, la "ficción habilitadora", lo cual nos lleva a los territorios de la

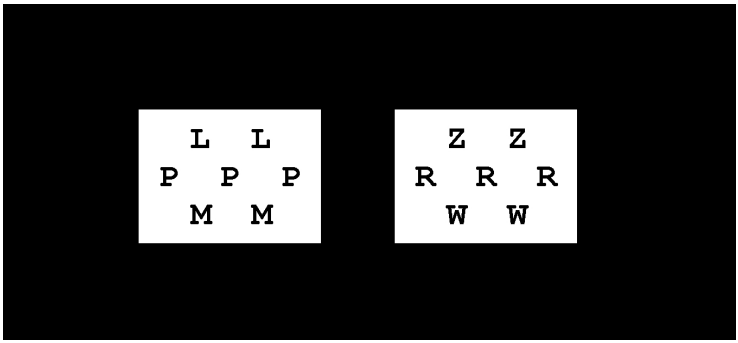
autonomización del signo. Todos conceptos que tienen un peso importante en el mundo de la producción estética y que nos habilitan a pensar los nuevos experimentos digitales con esta nueva música de fondo, o mejor diría Alemian: con "el susurro de los mercados". Hal Foster lo explica en estos términos:

> Hace mucho tiempo, en *Historia y conciencia de clase* (1923), Georg Lukács reveló que esta dinámica de reificación y fragmentación era fundamental a la sociedad capitalista. Entonces, en medio de un capitalismo monopolista basado en la producción en masa, lo que preocupaba a Lukács era la reificación y fragmentación del *objeto*, especialmente en la producción en cadena. Hoy en día, en medio de un capitalismo avanzado basado en el consumo en serie, somos testigos de otra reificación y fragmentación... del *signo* (p. 76).

Y efectivamente, como decía hace unas páginas, el carácter autorreferencial que deriva de la autonomización del signo lingüístico es una característica tan extendida que la podríamos pensar como la piedra de toque de la literatura digital. El énfasis físico dentro de la producción estética, que toma la forma de la reificación del signo, como veremos, está ligado históricamente con la materialidad del avance tecnológico. A nivel global encontramos el arte de caracteres de Nick Montfort, generado con la icónica Commodore 64, y desde la amplia tradición deberíamos remontarnos hasta las experimentaciones visuales de Mallarmé sobre fines del 1800, quien produce con la mirada puesta en el cambio vertiginoso del entorno urbano; algunas décadas más tarde se destacan las indagaciones experimentales de las vanguardias históricas. Perloff, en su análisis físico de la obra futurista, trae a colación el concepto de "faktura" (la "textura", la materialidad). En este juego entre la superestructura artística y la realidad material, Perloff construye un arco para desplegar la idea de "faktura" que va de la disposición de una tipografía en la página –"lo cual mina el concepto decimonónico del poema como algo que ya ha sido escrito y que se leerá del mismo modo independientemente de cómo se imprima" (2009, p. 264)– a las tuberías de la estructura urbana, porque una cosa y otra estarían en íntima relación.

Para pensar el corpus argentino la referencia obligada es la poesía visual de los sesenta: las grafías plásticas de León Ferrari, la escritura asémica de Mirtha Dermisache, los poemas matemáticos de Edgardo Vigo y la larga tradi-

ción del concretismo, donde se destacaron nombres como Tomás Maldonado, Manuel Espinosa, Alfredo Hlito, Raúl Lozza, Lidy Prati, Jorge Santiago Perednik, Roberto Scheines, entre otros. Así como el aspecto físico de la obra futurista en la lectura de Perloff se vincula 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. Los "Anipoemas" (poemas animados) que Ana María Uribe produce sobre fines de los noventa como una continuación de los "Tipoemas" (poemas tipográficos) de la década del sesenta constituyen uno de los primeros experimentos digitales que siguen esta línea. El carácter performativo que nombraba hace unas páginas a cuento de la escisión con el referente en este caso se literaliza, por ejemplo, en una gimnasia que orienta nuestra mirada hacia la composición visual de las tipografías: la P estira una pierna y se convierte en R, la M se da vuelta y se convierte en W, o la L realiza un movimiento hacia adelante y se convierte en Z.



Progresión de cuadros de *"Gimnasia"* (anipoema de Ana María Uribe)

Otro de los pioneros que produjo sobre fines de los noventa lo que podríamos pensar como un concretismo digital es Fabio Doctorovich. "9MENEM9" es una especie de plebiscito visual interactivo en el que el nombre del ex presidente realiza una serie de contorsiones que nuevamente ponen de relieve la autonomización del signo. Las letras gruesas, tridimensionales, se liberan de la simetría del diseño y adquieren aquel carácter performativo que también veíamos en los experimentos de Uribe. El poder icónico de los números que

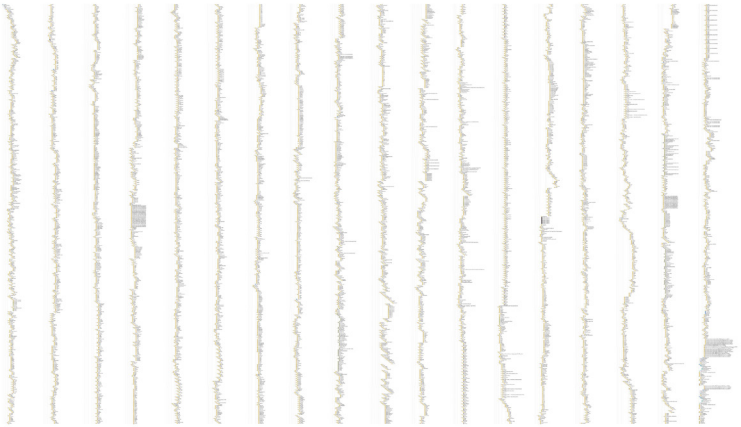
rodea la palabra "Menem" –la potencia "de imagen inclusiva" de la que habla McLuhan (1996, p. 125)–[17] hace que las letras adquieran una fuerza propia en su misma materialidad, "una presión visual hasta un grado casi escultórico" (*ibídem*, p. 173). Si pulsamos en el banner un hipervínculo nos dirige 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. Las letras dibujan estructuras, la palabra "Menem" se refleja en espejo, se retuerce, se mueve de diferentes formas. Como vemos, los proyectos 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 Claudia Kozak, "encuentran la letra que es arrancada del sistema de la lengua para adjudicarle una función plástica" (2012, p. 56). Por otro lado "Abyssmo", también de Doctorovich (un proyecto navegable con una serie de poemas sobre Auschwitz) tiene momentos donde lo más relevante pasa por la lectura de esta materialidad. El proyecto contiene un poema que esconde el hipervínculo "Wall" y que es ilustrado con el dibujo de una pared de palabras conformada, a su vez, 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)

17 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, p. 125).

Las palabras subrayadas en este caso actúan de hipervínculos. Si hacemos click 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".

Más acá en el tiempo es interesante la obra "Intimidad" de Leonardo Solaas. El proyecto recupera la imagen del árbol completo de carpetas del disco duro de su computadora en un momento determinado, específicamente la noche del 15 de abril del 2015. Para poder desplegarlo en su totalidad se requirieron 198 capturas de pantalla que terminaron ocupando 32 metros de altura. Más allá del programa político que podría reponerse del gesto de abrir la maquinaria y dejar expuesta su interioridad, el árbol de carpetas deviene en una configuración visual y solo en una segunda instancia accedemos a un nivel legible. Es llamativo porque la transparencia que busca el concepto de la obra deriva en cierta opacidad formal que, en línea con el resto de la serie, señala el signo en sí más allá del objeto al que representa.



Vista general de las capturas de carpetas en *"Intimidad"* de Leonardo Solaas (imagen tomada de la web del autor)

Si como quiere Jameson las frases de Proust o los fragmentos del Ulises (que cobran autonomía y se desligan del todo) de alguna manera se vinculan con los procesos de taylorización y división del trabajo, entonces la abstracción de los experimentos net (que da como resultado una oscuridad semántica y contradiscursiva) deberían pensarse en línea con la separación entre signo y referente que caracteriza la etapa actual del capitalismo. En esta tarea la pregunta clave sería ¿qué implica pensar el gesto de ruptura vanguardista en el siglo XXI? Interrogación que nos conduce a pensar el capitalismo financiero y, con ello, la composición sensorial de un sujeto constituido a la sombra fría de la pantalla digital. Efectivamente estamos en una etapa en la que la abstracción llegó a una nueva escala y eso tiene efectos en la manera en que producimos y consumimos el arte. Jameson lo dice en estos términos: "nada es tan abstracto como el capital financiero que apuntala y sostiene la posmodernidad como tal" (1999, p. 196). Aquellas hipótesis clásicas de Simmel –que establecen la relación entre los procesos industriales que moldean una ciudad nueva y los modos de pensar– hoy pueden actualizarse a nuevos tipos de conformaciones que establecen, también, nuevos tipos de percibir el mundo.

Estética del fragmento

Cuando el físico escocés David Brewster en 1816 imaginó el caleidoscopio (un tubo con una serie de láminas reflejantes en su interior que al girarlo produce un juego de espejos que da como resultado la fragmentación y el movimiento de una imagen) no sabía –o quizá sí– que estaba inventando el juguete moderno por antonomasia. El vector técnico y cientificista de la invención nos permite pensar algunos sentidos cristalizados durante ese siglo XIX pero también la propia fragmentación aparece como característica asociada a los procesos modernizadores del momento. En *El pintor de la vida moderna* Baudelaire se interesó por esta usina doméstica de ilusiones ópticas a cuento de un dibujante casi anónimo que llamó "señor G." (un hombre metropolitano de la multitud) al describirlo como "un caleidoscopio dotado de conciencia, que, en cada uno de sus movimientos representa la vida múltiple y la gracia inestable de todos los elementos de la vida" (p. 87). De estas observaciones se sirvió Benjamin a lo largo de su obra para pensar la disolución radical del aparato perceptivo durante la modernidad. La retórica del fragmento se encuentra también en los estímulos de la metrópolis que piensa Simmel (el Berlín de finales del siglo XIX) en "el tumulto apresurado de impresiones inesperadas, la aglomeración de imágenes cambiantes y la tajante discontinuidad de todo lo que capta una sola mirada" (p. 2). Y cabe destacar que la estética del fragmento en esta etapa se vincula con la abstracción del dinero, porque la metrópolis que piensan estos autores es a la vez la gran escenografía de lo que Jameson llamará el modernismo y la sede de la economía monetaria.[18] En efecto, no es casualidad que en el capítulo que este último le dedica al capitalismo financiero le otorgue un apartado considerable a las distintas manifestaciones, y a las distintas lógicas internas, de los modos de aparición del fragmento tanto en la modernidad como en la posmodernidad.

18 "La retórica del fragmento nos acompaña desde la aurora de lo que más adelante se identificará retrospectivamente como modernismo", afirma Jameson (1999, p. 203) y señala dos formas antitéticas de fragmento modernista, una minimalista y otra expansiva: "aun en lo moderno, la práctica del fragmento resultó en dos tendencias o estrategias distintas y antitéticas: el minimalismo de un Webern o un Beckett por un lado, en oposición a la expansión temporal infinita de Mahler o Proust" (*ibídem*, pp. 206-207).

Con respecto al fragmento posmoderno Jameson sostiene que ganó autonomía y que, a diferencia de lo ocurrido durante la modernidad, absorbió contenido por sí mismo. De esta forma, a partir de finales de la década de 1950 (que es cuando Jameson ubica el comienzo de la posmodernidad) cada fragmento es capaz de emitir un mensaje:

> Lo que pasa aquí –sostiene– es que cada fragmento anterior de una narración, que antaño era incomprensible sin el contexto narrativo en su conjunto, hoy es capaz de emitir un mensaje narrativo completo por derecho propio. Se ha hecho autónomo, pero no en el sentido formal que atribuí a los procesos modernistas, sino más bien en su recién adquirida capacidad de absorber contenido y proyectarlo en una especie de reflejo instantáneo (1999, p. 209).

En cuanto a la literatura electrónica, efectivamente los experimentos explotan la estética del fragmento. "IP Poetry", por ejemplo, basa su arte poética prácticamente en la lógica de un montaje que funciona a partir de los distintos fragmentos y la mayoría de sus resultados resuenan con el eco de lo fragmentado. Veamos el resultado del robot 3 en "Tienes miedo a algo", que en su indeterminación resulta significativo de todo el conjunto:[19]

19 En principio, podría inscribirse en una serie de poemas que se componen de una lista de miedos como el famoso poema "Miedo" de Raymond Carver (2006) o la lista de miedos que aparece en la novela *Era el cielo* (2007) de Sergio Bizzio. El poema de Carver es conocido; se llama "Miedo" y dice así: "Miedo a dormirme por la noche. / Miedo a no dormirme. / Miedo al pasado resucitando. / Miedo al presente echando a volar. / Miedo al teléfono que suena en la quietud de la noche. / Miedo a las tormentas eléctricas. / ¡Miedo a la limpiadora que tiene una mancha en la mejilla! / Miedo a los perros que me han dicho que no muerden. / Miedo a la ansiedad. / Miedo a tener que identificar el cuerpo de un amigo muerto. / Miedo a quedarme sin dinero. / Miedo a tener demasiado, aunque la gente no creerá esto. / Miedo a los perfiles psicológicos. / Miedo a llegar tarde y miedo a llegar antes que nadie. / Miedo a la letra de mis hijos en los sobres. / Miedo a que mueran antes que yo y me sienta culpable. / Miedo a tener que vivir con mi madre cuando ella sea vieja, y yo también. / Miedo a la confusión. / Miedo a que este día acabe con una nota infeliz. / Miedo a llegar y encontrarme con que te has ido. / Miedo a no amar y miedo a no amar lo suficiente. / Miedo de que lo que yo amo resulte letal para los que amo. / Miedo a la muerte. / Miedo a vivir demasiado. / Miedo a la muerte. / Ya he dicho eso" (p. 120). En *Era el cielo* de Bizzio, decía, encontramos una lista similar: "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. / 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" (p. 70-71).

tienes miedo a la vulnerabilidad que trae aparejada el amor
es peligroso creer en dios si no se traduce en vida
tienes miedo al suceso
tienes miedo de no saber regresar a casa
tienes miedo a algoes peligroso pasarse de simpático en política internacional"
tienes miedo y surge una gran ansiedad en tu ser
tienes miedo al compromiso
tienes miedo de perderla
es peligroso enviar los datos de mi tarjeta de crédito por internet
tienes miedo a la comida insana
tienes miedo de subir a un avión

En este caso algunos versos tensionan la enumeración de miedos y parecerían traer sentidos desde otra lógica de composición; por ejemplo, en "es peligroso pasarse de simpático en política internacional"" se corta la enumeración y a la vez la comilla final, que podría evidenciar una errata, más bien remarca el carácter fragmentario a partir del cual funciona el poema.

El carácter fragmentario también se evidencia en los resultados textuales de los bots generados en Twitter, en consonancia con la lógica de composición de la red social. En @habitantesar, por ejemplo, el registro burocrático del censo es pasado por el filtro de un procedimiento algorítmico que toma la primera persona sin distinción de edad, género o clase social para contar, en el mismo tono, fragmentos de vida que actúan como una fulguración, en tanto iluminan ciertos aspectos que podrían ser los detonantes para construir una historia en toda su complejidad:

-Soy rosarina. Tengo 27 años. Soltera. Curso en una universidad privada. Trabajo en educación. Trabajo 40 horas por semana. Trabajo de día.
-Estoy en Posadas, nací acá. Cumplí 6 años. Voy a una escuela pública. Convivo con mi abuela. Mi casa tiene cuatro ambientes.
-Nací en Corrientes, vivo en Resistencia. Cumplí 51 años. No terminé la universidad, llegué hasta 3er año. Estoy jubilado.
-Soy formoseña. Tengo 18 años. Voy a una escuela pública. Vivo con mis padres, mi hermana y dos hermanos. No tengo agua por cañería.

-Santafecino, vivo en Gran Buenos Aires. Soltero. Terminé la primaria. Soy directivo de una pequeña empresa. Soy dueño. 75 años.

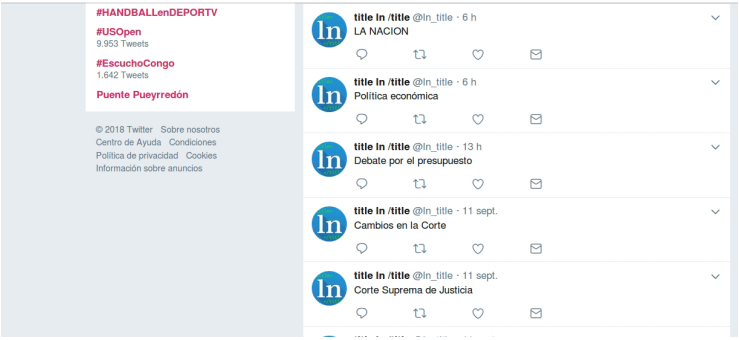
La cantidad de horas trabajadas, el número de habitaciones en las que transcurre la vida doméstica, la edad jubilatoria de un hombre en la mediana edad, la carencia de servicios básicos como constante cotidiana o una migración van conformando un mosaico frío que funciona como muestrario de cómo determinadas variables van constituyendo nuestras posibilidades de vida. Y si bien cada tuit tiene relativa autonomía, la efectividad del sentido del bot radica en la constelación de historias, donde se producen tensiones y contrastes entre los "personajes" que habitan ese gran edificio informacional.

Lo mismo pasa en aquellos bots que reescriben fragmentos corregidos de los diferentes diarios, ya que al leer la línea de tiempo accedemos a una panorámica fragmentada que trabaja sobre la suspensión del sentido, pero paralelamente esta aparece repleta de datos y nombres propios de la coyuntura que diagraman una constelación en sí misma. Por ejemplo, estos son los resultados de @ln_title, el bot que reescribe los fragmentos corregidos del diario La Nación, para el día 6 de julio de 2019:

AMIA
Violencia sindical
Elecciones 2019
Mercado Libre
Banco Central
Obra pública
Conflicto gremial
La corrupción K
Copa América
Energía
Elecciones 2019
Copa América
Economía
Crisis en Venezuela
Acuerdo Mercosur-Unión Europea
Pobreza
El conflicto en Aerolíneas

Banco Central
Demoras en los vuelos
Actividad económica
Inflación y precios
Gastos en el Senado
Cortes de luz

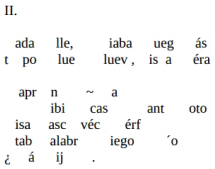
La panorámica completa funciona como una especie de radiografía de la agenda mediática del momento, donde se aprecian los temas recurrentes y se pueden establecer vínculos entre ellos: Banco Central, economía, actividad económica, inflación y precios, pobreza, y por qué no –si seguimos la línea editorial del diario– la corrupción K.



Captura de pantalla del feed de Twitter de *@ln_title*

Muchísimos más son los experimentos que basan su efectividad en la contorsión de fragmentos. "en cos" de Milton Läufer, por ejemplo, consta de una serie de poemas donde no solo la sintaxis sino incluso las palabras se encuentran fragmentadas, con faltantes que producen espacios vacíos y que difícilmente el lector pueda reponer. "El peronismo (spam)" de Gradin, en su sucesión vertiginosa de pantallas, va pasando los versos de manera que el lector nunca tiene una visión de conjunto; como señala Maximiliano Brina "no es posible aprehender el poema como totalidad" (2016, p. 26). "Spamky" de Múseres a su vez puede pensarse como un gran pastiche fragmentado, una colección de mensajes spam que también suben de manera vertiginosa imposibilitando

la interacción con el lector, de manera que cada posteo no puede ser leído ni pensado como totalidad. Lo mismo pasa con algunos fragmentos textuales de "Wordtoys" de Gache y con la gramática visual de "Eveline, fragmentos de una respuesta" de Zerbarini, donde las oraciones se cortan, las imágenes se interrumpen y es difícil tener una visión cabal del conjunto. Por su parte, "Perlongherianas" de Marino consta de una serie de poemas que se componen de manera aleatoria a partir de la reubicación de fragmentos de otros poemas que figuran en la misma pantalla. En "Libros de arena" de Sardón las palabras aparecen muy parcialmente cuando el espectador interactúa con la obra, sobre las manos en movimiento y la arena contenida dentro del cubo que compone la instalación. Por su parte, "Diálogos no euclidianos", también de Sardón (más allá del carácter fragmentado que puede reponerse en la hilera de palabras que parecerían caerse del papel) permite pensar un problema que excede el mero gesto formal de la fragmentación. Se trata de dos máquinas de escribir enfrentadas que producen de manera automatizada, donde una enuncia un postulado de Euclides construido como un valor y otra lo niega, a la manera de la guerra financiera que leemos en *El dinero* de Zola, donde Saccard y Gundermann combaten vendiendo y comprando acciones en una escala cada vez más demencial, disputándose el valor abstracto de una colocación en el mercado. Si uno quisiera pensar una figura del presente con espesor histórico a partir de esas máquinas enfrentadas sin dudas podría recordar todo ese momento febril de la novela.


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 .

Fragmento de *en cos* de Milton Läufer

En todos los casos se trata del fragmento como "nueva unidad expresiva que reemplaza a las unidades narrativas y discursivas de la representación" (Rancière, p. 80). Rancière piensa las diversas manifestaciones de la originalidad poética –sobre todo en el romanticismo– pero acá resulta relevante para pensar los experimentos antimiméticos. Parafraseándolo cuando intenta cristalizar una definición de poesía a partir de sus contradicciones internas, podríamos decir que la fragmentación poética es un defecto de lenguaje, lo que equivale a decir que es, en sí misma, un lenguaje. "Defecto" porque se trata de un modo inacabado, destotalizado, y "lenguaje" porque pese a todo constituye un sistema. Un fragmento no es una ruina, dice Rancière, sino un germen; y cita a Novalis: "Toda ceniza es un polen": "El fragmento es la unidad en la cual toda cosa fijada vuelve a introducirse en el movimiento de las metamorfosis" (*ibídem*). En este caso, todo fluye hacia otra cosa y de ahí la potencia del fragmento que deviene del *copy and paste*, del apropiacionismo. Desde un punto de vista filosófico, aclara Rancière, "el fragmento es la figura finita de un proceso infinito" (*ibídem*): "fragmentar las obras del pasado equivale a deshacer los lazos de su unidad representativa para hacer[las](re)vivir" (*ibídem*, p. 80-81).

Ahora bien, Jameson nos obligaba a pensar si el uso del fragmento en la literatura electrónica corresponde con el modo posmoderno, donde este adquiere la capacidad de emitir un mensaje por sí mismo. En principio, a partir del análisis formal no es sencillo de sostener pero sí cabe afirmar que esta característica se relaciona con las otras dos de abstracción y reificación del signo, ambas vinculadas con los modos de percibir que se dan en un nuevo contexto, esto es, una metrópolis que se pretende global, conurbanizada por las vías de comunicación tecnológica y, sobre todo, por los flujos de capital que circulan de un lugar a otro en cantidades que cuesta reponer sus dimensiones. Y esto quizá nos lleve a pensar aquel uso del fragmento como un uso "posmoderno", ya que todo el esquema va componiendo un cuadro que efectivamente se muestra fragmentado, desde donde se le intenta dar un sentido propio, en sí mismo, a lo que en otro momento podría haber resultado en puro ruido. O si queremos pensarlo visualmente, en términos de Jameson, "la situación de contingencia y carencia de significado, de alienación, ha sido sustituida por esta renarrativización cultural de los pedazos rotos del mundo de la imagen" (1999, p. 209).

Este vínculo que queda insinuado entre la expresión estética y los procesos económicos está presente en el análisis de Jameson, ya que por un lado explica la relación entre el fragmento modernista y la abstracción del dinero y, por el otro, la del fragmento posmoderno y la abstracción del capital. Y resulta interesantísimo porque obliga a complejizar nuestros esquemas de pensamiento y a pensar dialécticamente, a la vez en los términos de una continuidad y una ruptura, porque los distintos momentos serían parte de un mismo proceso que se desarrolla a lo largo de la historia pero al mismo tiempo cada instancia sobresale como un nodo problemático en sí misma. Para Jameson el dinero es un elemento incompleto, pero homogeneizador, que hace a las cosas equivalentes y sobre todo cuyo interés radica en su exterior; lo mismo ocurre con las imágenes modernistas que siempre dirigen la atención hacia otro lado; podríamos decir que funcionan como figuras del lenguaje. En ningún caso, ni en la constitución del dinero como variable de cambio ni en la de la imagen modernista hay algo que pueda pensarse a partir de la autonomía plena, y justamente esto sí ocurre con el capital financiero, que –según Jameson– "como el ciberespacio, puede vivir en grado sumo de su propio metabolismo interno y circular sin referencia alguna a un tipo anterior de contenido" (1999, p. 210). De la misma manera los fragmentos posmodernos

> sugieren un nuevo ámbito o dimensión cultural que es independiente del antiguo mundo real, no porque, como en el período moderno (e incluso en el romántico), la cultura se haya apartado de él y retirado en un espacio artístico autónomo, sino más bien porque ya ha impregnado y colonizado el mundo real, de modo que no tiene un exterior en términos del cual pueda encontrársela faltante" (*ibídem*).

Es decir, las producciones mediales del entorno digital, por poner un ejemplo, se desarrollan en un espectro difuso, desdibujado en sus contornos, que –siguiendo a Josefina Ludmer– podríamos pensar como un adentro/afuera. Porque precisamente en estos casos existe un doblez complejo en el cual a medida que el fragmento gana autonomía la expresión estética se vuelve postautónoma. Más adelante voy a volver sobre este concepto de Ludmer, pero para aclararlo groseramente podríamos decir: en la actualidad lo medial y lo económico empiezan a formar parte del proyecto estético, de manera de que ya no hay un afuera bien delimitado. Entonces, si seguimos esta idea, el fragmento contemporáneo no refiere a una realidad exterior sencillamente porque no la hay.

El lenguaje se volvió fluido

El narrador de *El dinero*, la novela de Zola, en un momento en que las acciones del protagonista principal están por caer de manera drástica habla del "dinero líquido que se desliza" (p. 283). "En la Bolsa –sigue más adelante– los días de catástrofe, se diría que el suelo absorbe el dinero, se pierde o extravía y algo queda en manos de unos u otros" (*ibídem*). Y esta metáfora de la liquidez resuena especialmente en la etapa actual del capitalismo, ya que si admitimos una torsión a partir de la cual el presente también es iluminado por las luces de etapas anteriores, la imagen sirve para pensar el desarrollo de los procesos de "desterritorialización" que nombraba al comienzo a cuento de los dispositivos deleuzianos, ambos señalamientos de la autonomización del capital en el capitalismo financiero, cuya expresión más acabada hoy es la de la fuga de capitales.[20] Todo se volvió fluido: el fárrago de lenguaje que nos inunda cotidianamente en las redes de intercomunicación y también esos millones que circulan de un lugar a otro desde las mismas interfaces electrónicas, constituyendo "la paradoja de la inmediatez producida por la mediación".[21] Según Zygmunt Bauman "la principal técnica del poder es ahora la huida, el escurrimiento, la elisión, la capacidad de evitar, el rechazo concreto de cualquier confinamiento territorial" (p. 17). Él lo piensa literalmente desde el punto de vista militar pero cabe también para analizar las distintas formas en que se efectiviza la fuga de capitales en la actualidad.[22] Podríamos decir que los movimientos de dinero tienen una lógica hipertextual, en el sentido de que operan a partir de la descentralización, es decir, de un número indefinido de centros. Se trata de un capitalismo líquido, fluido, solemos decir "especulativo", carac-

20 Elizabeth Bishop, ya en un poema de 1930, habla de "los hábitos migratorios del dinero": "Money comes and money goes, / Like a bird it flies, / Its migratory habits stern / Both ignorant and wise" (en Robinson, p. 63).

21 Cito a Hal Foster, p. 227.

22 De hecho esto se desliza más adelante en el texto de Bauman, cuando recupera "aquello que realmente estaba en juego en el nuevo tipo de guerra en la época de la modernidad líquida: ya no la conquista de un nuevo territorio, sino la demolición de los muros que impedían el flujo de los nuevos poderes globales fluidos; sacarle de la cabeza al enemigo todo deseo de establecer sus propias reglas para abrir de ese modo un espacio –hasta entonces amurallado e inaccesible– para la operación de otras armas (no militares) del poder" (p. 17).

terística esta última que contiene en sí esa dinámica móvil: "La especulación inventa un mundo diferente del conocido –sostiene Ludmer–: un universo sin afueras, real virtual (la virtualidad es el elemento tecnológico), de imágenes y palabras, discursos y narraciones, que *fluye en un movimiento perpetuo y efímero*" (el subrayado es mío; 2010, p. 11). En este sentido el protagonista de *Cosmópolis* puede estar trabado en el tránsito de Nueva York pero adentro de su limusina todo fluye: las pantallas muestran las variables vertiginosas del mercado global.

Exactamente en el último cambio de siglo (en el año 2000) Bauman reflexiona sobre las condiciones sociológicas del presente y construye su concepto de "Modernidad líquida". Para el ensayista polaco, trazando una línea con los comienzos de la modernidad "como proceso de licuefacción", la "fluidez" puede explicarse como metáfora regente de la etapa actual (p. 8). Hoy los fluidos se desplazan fácilmente: "fluyen", "se derraman", "se desbordan", "salpican", "se vierten", "se filtran", "gotean", "inundan", "rocían", "chorrean", "manan", "exudan" (p. 8). "Derretir los sólidos" desde un principio significó abolir las regulaciones sobre el mercado y "conservar tan solo 'el nexo del dinero'" (*ibidem*, p. 9). Para explicar estos procesos Bauman orienta la mirada hacia el momento histórico en que la economía comienza a proyectarse en la conciencia social de manera autónoma como base separada de los demás órdenes, que quedan reducidos (otra vez la problemática ecuación marxiana) a mera expresión de su propia dinámica. Al principio esa base se presenta como algo sólido, pero progresivamente cierta rigidez queda desdibujada por la corriente de un flujo que crece y crece de manera acelerada a tal punto que pasa a circular por su propio recorrido autofigurado.[23] Mientras tanto, en los demás órdenes solo se escucha como un tintinar, un eco sordo del sonido de ese fluir, y ocasionalmente se perciben los efectos devastadores de una gran crecida, que al volver a bajar el cauce (como diría Flaubert en *Madame Bovary*) muestra el barro del fondo.[24]

23 Bauman sostiene que "esa rigidez es el producto general de 'perder los frenos': de la desregulación, la liberalización, la 'flexibilización', la creciente fluidez, la liberación de los mercados financiero, laboral e inmobiliario, la disminución de las cargas impositivas, etc." (p. 11).

24 El narrador de *Madame Bovary* usa esta imagen para referir al decaimiento amoroso entre Rodolfo y Emma, pero dentro de la estructura general funciona para describir el recorrido que hace el conjunto de la narración; ya que a partir de la toma de una deuda impagable por parte de su protagonista de pronto

Esta característica de la cultura (específicamente de la cultura económica) tiene su correlato en el ámbito del discurso. Según Bauman, "el hecho de que la estructura sistémica se haya vuelto remota e inalcanzable, combinado con el estado fluido y desestructurado del encuadre de la política de vida, ha cambiado la condición humana de modo radical y exige repensar los viejos conceptos que solían enmarcar su discurso narrativo" (p. 13-14). En este sentido es interesante aquel juego con la palabra "especulativo" que recuperábamos de Ludmer, porque en esa característica está la dinámica móvil del capital pero también su vínculo con la propia fluidez del lenguaje (ella habla de "un universo de imágenes y palabras, discursos y narraciones"). Desde un punto de vista procedimental, para pensar el nivel lingüístico habría que recuperar el principio de recontextualización, que Kenneth Goldsmith marca como pauta sintáctica de la esfera digital y por extensión de los experimentos que se dan en esa ecología mediática: "el nuevo contenido es el contexto", dice Goldsmith (p. 3). Efectivamente, el paisaje mediático contemporáneo opera a la manera de un flujo,[25] a través de lo que Vannevar Bush describe como "senderos de información" (1945, p. 49). Estos caminos por los cuales el lenguaje se mueve están en el centro del funcionamiento de Google y sobre todo condicionan los modos de constitución del sentido en las nuevas plataformas. Según Boris Groys "la suma de todos los contextos que se muestran es considerada como el verdadero significado de la palabra planteada por el usuario" (p. 194). De esa suma de contextos se desprende una serie de recorridos posibles, que marcan la pauta de aquella "fluidez" del lenguaje: "como máquina filosófica, Google está basado en la creencia de una libertad extra gramatical y en la igualdad de todas las palabras para moverse libremente en todas las direcciones posibles" (*ibídem*, p. 195). Así, la verdad del lenguaje digital radica en sus trayectorias. Esta característica también define el concepto de "Textualidad radiante" que Jerome McGann usa para explicar los modos de funcionamiento del hipertexto. MacGann lleva adelante el "Proyecto Rosetti", una base hipermedia de 10.000

nos encontramos frente a las miserias más bajas de la vida social; dice el narrador: "aquel gran amor en que vivía inmersa le pareció que iba bajando de nivel, como el agua de un río que se absorbiera en su cauce descubriendo, ante su vista, el fango del fondo" (p. 171).

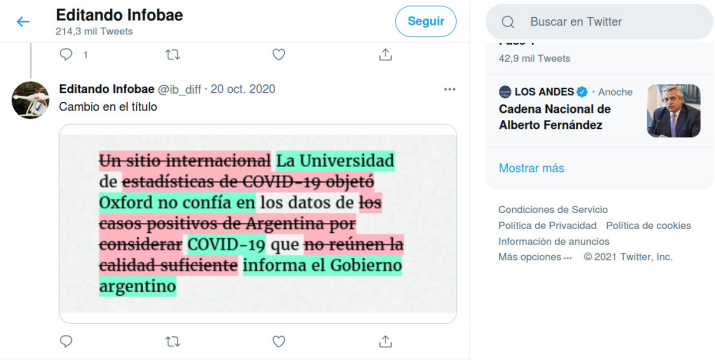
25 Según Rafael Toriz, "el espacio de la lecto-escritura en el presente está llamado a ser vivido primordialmente como un flujo sin principio ni final que acontece en el tiempo" (2017, p. 140).

imágenes y textos para uso de sus estudiantes, pero de proyecto editorial pasa a una indagación sobre la naturaleza de la textualidad digital en un modo más amplio y una de sus conclusiones justamente es que la circulación de los textos (es decir, la puesta en contexto de sus relaciones) es una parte fundamental del texto mismo.[26] En esta línea Timothy Morton señala la viscosidad de los hiperarchivos (2018); podríamos decir que hasta el propio sentido de los enunciados se construye como algo dinámico, que también fluye.

Como no podía ser de otra manera, una zona de la producción estética contemporánea replica desde un punto de vista formal esta condición líquida. Si en "Divergencia diferente de cero" de Mariano Sardón las palabras brotan desde las hendiduras de un libro y fluyen hacia los bordes, esto que se materializa de manera literal en clave de instalación podemos pensarlo en los distintos proyectos a partir de la construcción de nuevas valencias, en nuevos contextos, para diferentes fragmentos que inicialmente pertenecían a otro sitio. Los versos que recitan los robots en "IP Poetry" se movieron desde distintas páginas hasta su nueva ubicación, donde adquirieron una carga poética que en un principio no tenían. En este sentido, a partir de la estetización de objetos no estéticos, la obra se inscribe en la tradición del *Ready made*. La construcción de una nueva percepción para aquello que fue visto infinidad de veces en este caso se produce a partir del movimiento del lenguaje, que es una característica del medio digital en general, más allá de esta zona estética, y que toma la forma del *repost*, el *retuit*, el infinito *share* que aparece abajo de cada publicación en las plataformas que navegamos de manera diaria. Según Nicolás Bourriaud, "ya no se trata de hacer tabla rasa o crear a partir de un material virgen, sino de hallar un modo de inserción en los innumerables flujos de la producción" (2009, p. 13). "Lo que fluye –afirma Daniel Link– lo que demanda una gramática de los líquidos (y no ya de los sólidos) es el arte serial (del pop en adelante)" (2005, p. 40). Parafraseando a Fernández Porta podríamos hablar de "la imagen del flujo (...) que inunda o arrasa la quietud del archivo" (p. 77). Esta idea de fuga la vemos también en los bots de Twitter, donde los fragmentos textuales, a partir de un procedimiento algorítmico, pasan de un lugar a otro y adquieren una nueva función. Los sistemas de almacenamiento

26 Cf. p. 12.

de datos son el gran reservorio desde donde el lenguaje efectúa un éxodo programado. Ya sea la Encuesta Permanente de Hogares del Indec o lo que los distintos diarios publican a cada minuto (publican y republican, corrigen, rectifican, reacomodan), todo eso reaparece en contextos nuevos y produce nuevas significaciones.



Captura del feed de Twitter de *@ib_diff* con los fragmentos corregidos del título de una nota del diario Infobae

De la mano del "buzz" que Joselit propone para describir los efectos de sentido del nuevo entorno digital (esto lo voy a recuperar en el último apartado), el propio Joselit construye la idea de "narrativa centrífuga" para referir a esta relocalización de objetos, a partir de la cual quedan expuestos los modos en que la valencia de una imagen se modifica en relación a su posición en determinados contextos. Es que como el agua en el *Ulises* de Joyce, el lenguaje que circula por los canales del presente puede tomar diversas formas.[27] En "Spamky" de Múseres son los correos spam los que salen del marco acotado de la bandeja de entrada de un correo electrónico y reaparecen tachados en las entradas de un blog. En "El peronismo (spam)" de Gradin son los resultados de una búsqueda específica en el buscador de Google. McGann habla de una "performativa textual", porque considera que en estos experimentos sobre todo se requiere analizar lo que el texto "hace", más allá de lo que dice desde un punto

27 Esta idea es de Goldsmith (cf. p. 27).

de vista semántico (esto implica pensar en una "gramatología espacial").[28] En los proyectos de Läufer lo que se mueve son los fragmentos de los discursos presidenciales de Mauricio Macri pero también textos canonizados literariamente que aparecen en un nuevo contexto que funciona a partir de una nueva lógica que viene dada por el *sampler* y el *remix*: un cuento de Osvaldo Lamborghini, la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo o *Farabeuf* de Salvador Elizondo. Lo mismo pasa con los versos de Perlongher o los fragmentos textuales de Eliot en "Perlongherianas" y "Eliotians" de Marino respectivamente; así como con los relatos de Joyce en el experimento de Zerbarini; o con la información sobre Borges alojada en las distintas páginas web en "Cuatro días con Borges en mente" de Sardón o con los propios textos de Borges en "Libros de arena".

Fragmento de *"Perlongherianas"* de Iván Marino: poema compuesto en base a la reorganización aletoria de fragmentos de poemas de Néstor Perlongher

Este movimiento de lenguaje también se puede leer en "N-Pitágoras", donde aquello que los distintos usuarios fueron subiendo a Wikipedia ahora aparece con un nuevo tratamiento estético en un nuevo lugar de enunciación. Por su parte, en "Los diarios de Adán y Eva", también de Sardón, ocurre algo similar con el libro de Mark Twain, oportunamente descargado de internet y puesto en una nueva ubicación. Podríamos pensar la categoría de "texto extremo" tal como la plantea David Oubiña (aunque él esté trabajando con un corpus muy

28 Cf. p. 150.

distinto) en el sentido de textos que salen a un exterior en una dinámica de fuga, atravesando un límite y constituyéndose como "textos-límite".[29] Como veíamos en las demás características, esta dinámica que tensiona un borde semántico por lo general convierte los textos en ilegibles: "relatos en crisis –describe Oubiña– que han elevado sus experimentaciones hasta un punto donde el estatuto mismo de la representación ha sido puesto en cuestión" (p. 56). De hecho, lo que está en juego es la cuestión del sentido que (como diría Peter Bürger a cuento de las manifestaciones vanguardistas de principios del siglo XX) "podría ser muy bien la advertencia de que ya no hay ningún sentido" (1997, p. 133).[30] Más bien este se constituye en aquellos propios movimientos de fuga: "hay un ciclo del sentido, un flujo, una corriente; el sentido no está ni aquí ni allí, el sentido es lo que 'pasa'", afirma Rosset (p. 78).

"N-Pitágoras" de Mariano Sardón (imagen tomada de la web del autor)

29 Oubiña se apoya en el concepto de "texto-límite" de Phillipe Sollers (contra "las ideologías de la linealidad") para construir la idea de "texto extremo".

30 Uso el término "manifestación" y no "obra" ya que Bürger señala que las vanguardias históricas descompusieron tal categoría: "hay que insistir –afirma– que los movimientos de vanguardia se refieren negativamente a la categoría de obra" (1997, p. 112-113). Esta descomposición incluso podría pensarse para los experimentos de arte digital. De hecho Bourriaud, para referir a obras-proyecto que están abiertas a la participación del espectador habla de "Formaciones", es decir, "lo opuesto a un objeto cerrado sobre sí mismo por un estilo o una firma" (2013, p. 22).

De la mano de la idea de flujo, que sirve para pensar estos procedimientos tanto estéticos como económicos, deberíamos reflexionar sobre una condición general de los experimentos digitales, que –en una especie de huida– buscan atravesar las fronteras entre los medios. Siendo grosero en la distinción de los matices, esta es la idea de Carolina Rolle cuando habla de "poéticas del tránsito" (2017, p. 6), la de Belén Gache cuando piensa la categoría de "Escrituras nómades" (2004), la de Ticio Escobar cuando construye la noción de "Arte fuera de sí" (2004); la de Speranza cuando piensa el "Fuera de campo" de la literatura contemporánea y también la de Josefina Ludmer cuando caracteriza la posición diaspórica de sus "literaturas postautónomas": "como si estuvieran en éxodo", dice Ludmer. Pero también es la idea de Walter Benjamin en el comienzo de "Dirección única": la literatura, ante los procesos modernizadores que modifican el entorno urbano y que promueven nuevas formas de leer una cartelería que se presenta de manera más vertical que horizontal, debe salir fuera de sí hacia lo que Rosalind Krauss luego llamará un "campo expandido":

> bajo estas circunstancias –dice Benjamin– una verdadera actividad literaria no puede pretender desarrollarse dentro del marco reservado a la literatura (...) Para ser significativa, la eficacia literaria sólo puede surgir del riguroso intercambio entre acción y escritura; ha de plasmar, a través de octavillas, folletos, artículos de revista y carteles publicitarios, las modestas formas que se corresponden mejor con su influencia en el seno de las comunidades activas que el pretencioso gesto universal del libro" (p. 15).

Se trata, en aquel incipiente siglo XX que piensa Benjamin y en este vertiginoso siglo XXI, de objetos que se fundan en un corrimiento de lo específico. Pero si el siglo XX estuvo signado por la interrogación sobre lo que es la literatura (cf. Barthes, 1976, p. 140) –de donde se desprende cierta conmoción de sus bordes internos– hoy ya la misma enunciación de esa pregunta aparece como problemática y casi fuera de lugar. No habría siquiera la posibilidad de interrogarse sobre lo que le resulta específico, que no es otra cosa que jugar constantemente un "juego peligroso con su propia muerte" (*ibídem*).

“Realismo idiota”

“¿Qué otra cosa es la Bolsa sino un auténtico bosque?
un bosque en una noche oscura, en el que cada uno camina a tientas.”
(*El dinero*, Émile Zola)

“—El dinero es algo muy raro —dijo ella—. ¿Para vos tiene sentido?
—No —dije yo.”
(*Pájaro de celda*, Kurt Vonnegut)

La oscuridad de la Bolsa según la novela de Zola (releo los epígrafes de este apartado) se actualiza en el sinsentido de la de Vonnegut. Ambas novelas funcionan como reflexiones sobre dos momentos particulares del capitalismo. Y esa oscuridad que deviene en sinsentido se releva también en la oscuridad formal de cierto arte contemporáneo. Para pensar, por ejemplo, la opacidad discursiva de la literatura electrónica podríamos recuperar “El narrador” de Benjamin, ese célebre texto donde explica la incapacidad de narrar en el regreso de la guerra, ya que justamente lo hace a partir de la manera en que funcionan las mediaciones tecnológicas. Porque en ambos casos, en la economía y el arte, de lo que se trata es de pensar el factor preponderante de la tecnología que disuelve la capacidad de relato.

Volviendo a Jameson, valdría pensar en los términos de “realismo versus modernismo” –o relato versus abstracción– porque son categorías que usa a la hora de entender el movimiento de la producción cultural durante el capitalismo, pero sobre todo porque el contraste es relevante para problematizar la progresión expresiva del siglo XXI. Podríamos arriesgar que si el valor de cambio de la fase monetaria del capitalismo propicia una literatura realista,[31] la lógica de acumulación financiera en la que la reproducción del dinero se

31 Como señala Jameson, “se supone tácitamente que con el surgimiento del valor de cambio nace un nuevo interés en las propiedades materiales de los objetos. Aquí, su equivalencia por medio de la forma monetaria (que en la economía marxista normal se comprende como la sustitución del uso y la función concretos por un ‘fetichismo de las mercancías’ esencialmente idealista y abstracto) conduce más bien a un interés más realista en el cuerpo del mundo y en las nuevas y más vividas relaciones humanas desarrolladas por el comercio. Es necesario que los mercaderes y sus consumidores se interesen más intensamente en la naturaleza sensorial de sus mercaderías, así como en los rasgos psicológicos y caracterológicos de sus interlocutores” (1999, p. 193).

da a partir del dinero (que como vimos deriva en la abstracción del capital) produciría una forma abstracta de expresión.[32] En *Cosmópolis*, la experta en teoría que asesora al protagonista aclara la cuestión económica (que incluso vincula con la estética) en estos términos: "El dinero ha dado un vuelco. Toda la riqueza ha pasado a ser riqueza por y para sí. No existe otra clase de riqueza si de veras es inmensa. El dinero ha perdido sus cualidades narrativas, tal como le sucediera a la pintura hace ya tiempo" (p. 97).

Para abordar esta pérdida de las cualidades narrativas (del dinero, del arte y, por extensión, de la época contemporánea) sería útil reflexionar sobre una zona puntual de la economía como son los "mercados futuros",[33] porque quizá allí esté la cifra de ciertos componentes estéticos del arte contemporáneo. Esta centralidad de los "negocios de aire" o "negocios con el tiempo" (como se les dio en llamar en la Bolsa de Amsterdam ya en el siglo XVII) impactan de lleno en una nueva concepción de materialidad. En estos intercambios, según Vogl, "se evade las condiciones físicas de la producción al igual que la materialidad de la transferencia y del transporte" (p. 103), de modo que los precios pasan a ser ellos mismos las mercancías. Estas operaciones, que son tanto económicas

32 La inversión de la fórmula marxiana MDM (mercancía - dinero - mercancía) por DMD (dinero - mercancía - dinero), en la que el dinero se convierte en "capital a secas", marcaría la pauta cultural de nuestra época. Jameson, de nuevo, lo explica de manera pedagógica: "Marx empezó con la inversión de otra fórmula, M-D-M, que caracteriza al comercio como tal: 'La circulación simple de mercancías comienza con una venta y termina con una compra'. El comerciante vende M y con el D(inero) compra otra M: 'Todo el proceso se inicia cuando se recibe dinero a cambio de mercancías, y termina cuando se entrega dinero a cambio de mercancías' (...). Sin embargo, la que nos interesa es la otra fórmula, porque aquella inversión de ésta, que la convierte ahora en D-M-D, será el espacio dialéctico en que el comercio (o, si lo prefieren, el capital mercantil) se transforma en capital a secas" (1999, p. 187). Y aquí estamos nuevamente en el centro del capitalismo financiero, que puede resumirse en "la imposición gradual de la primera sobre la segunda D: el momento en que el foco de la operación ya no está en la mercancía sino en el dinero y cuando su impulso radica ahora en la inversión de éste en la producción de aquélla, no como fin en sí misma, sino para incrementar la renta de D, ahora D': en otras palabras, la transformación de las riquezas en capital, la autonomización del proceso de acumulación de éste, que afirma su propia lógica sobre la de la producción y el consumo de bienes como tales, así como sobre el empresario y el trabajador individuales" (*ibídem*, p. 199-200).

33 Vogl explica este tipo de transacciones de la siguiente manera: "se firma un contrato por la compra de una mercancía en un momento futuro pero a un precio fijado con anterioridad; es decir, es un contrato que compromete a los firmantes a aceptar las ganancias o pérdidas que puedan producirse en el ínterin" (p. 101).

como semióticas, sirven como base para analizar determinados componentes extendidos en el arte digital, en el sentido de que justamente "no culminan en una representación sino en una despresentación del mundo" (p. 104). Vogl con este enunciado piensa la faceta económica pero nos sirve para entender por qué la abstracción artística puede vincularse con los modos de acumulación e intercambio de capital en la actualidad.

Dicha despresentación, que reemplaza el carácter mimético y tradicional del arte, en la literatura digital se da de diversas maneras. Sobre todo, de la mano de las demás características, se evidencia una ilegibilidad que podríamos leer en la clave de una ruptura de la narración. Los experimentos de literatura electrónica suelen dar como resultado objetos rotos, de difícil acceso, lo que Perloff llamaría "un artificio radical" (1991).[34] La abstracción, la lógica del fragmento, la no referencialidad propician un tipo de texto opaco que puede pensarse como una alusión al propio medio. "No es que seamos testigos tanto del flujo de la información cuanto de un espectáculo puro –dice el narrador de *Cosmópolis*– o de la sacralización de la información, ritualmente convertida en algo ilegible" (p. 100). "El espectáculo –agrega Fernández Porta en esta misma línea– se ha vuelto ilegible" (2007, p. 60). 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. El sonido de "Untitledocument" se vuelve insoportable después de unos minutos y la materia textual se superpone. El blog "Spamky" baja rápidamente poniendo de relieve el mecanismo antes que la propia materia semántica, que inclusive se presenta tachada. El ritmo vertiginoso con el que se suceden las páginas de "El peronismo (spam)" también remarcan esta imposibilidad de lectura. El azar combinatorio con el que se componen los versos en "IP Poetry", a la vez que ocasionalmente produce enlaces lógicos –encabalgamientos legibles– origina espacios en blanco que funcionan a partir de la suspensión del sentido. Esta "textura escrituraria densa" (así lo diría Perloff) permite establecer vínculos con los experimentos de las vanguardias, en los

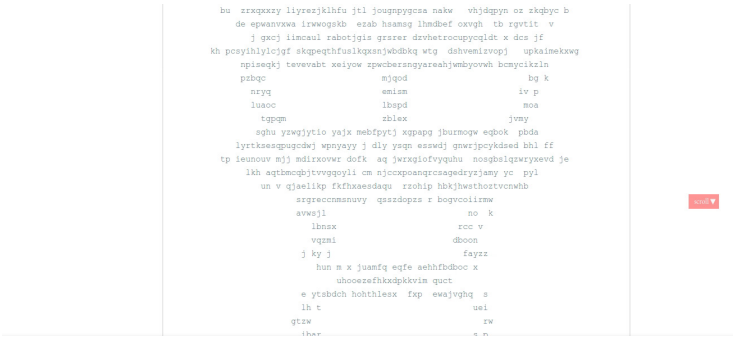
34 *Radical artifice* es el título de un libro que Perloff publica en 1991, que aborda "la escritura poética en la edad de los medios". Ella toma el concepto de Richard Lanham y le sirve para leer un tipo de escritura opaca, que se produce en sintonía con el avance mediático, en contra de un tipo de poética orgánica que sigue la idea de cierta "transparencia natural" (cf. p. 18).

que "el sentido podría ser muy bien la advertencia de que ya no hay ningún sentido" (Bürger, 1997, p. 133). 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, p. 74). "Todas esas fotos –afirma– esos filmes, la tv, video e imágenes computadas son significativas precisamente porque el mundo señalado por ellas es insignificante" (*ibídem*, p. 74). A propósito de esta condición en la que el sentido queda en suspenso, leamos un fragmento del resultado de la búsqueda "Soy un robot" en el proyecto de Romano:

> soy un robot y que no tengo derecho a equivocarme
> bot
> bot
> soy un robot militar
> bot
> bot
> soy un robot muy ocupado
> bot
> bot
> un ro
> imagina mis besos cuando me eches de menos
> imagina mis manos acariciando tu cuerpo
> un ro
> un ro
> imagina mis improperios
> imagina mis noches de insomnio
> un ro
> un ro
> imagina mis niños

"El exceso de información –dice Andreas Huyssen– termina convirtiéndose en ruido" (2002, p. 39). A partir de esta característica del ambiente mediático, el ruido se distingue como categoría crítica que relaciona la nueva sensibilidad emergente con "la postulación futurista del *rumore*" (Fernández Porta, 2007, p. 165). Más adelante veremos que el protagonista de *Cosmópolis* manda a insonorizar su limusina, pero sin embargo el ruido ingresa de todas formas. "—¿Funciona?", le pregunta su esposa. "—¿Cómo iba a funcionar?" –responde Eric– "No. La ciudad come y deglute y duerme ruido. Emite ruidos de cada siglo. Emite los mismos ruidos que en el siglo XVII, junto con todos los ruidos

que desde entonces han evolucionado. No. Pero a mí el ruido no me importa. El ruido me da energía" (p. 90). En esta línea, la serie multimedia se inscribe en determinada corriente que considera al ruido "no como algo incidental sino como esencial para la comunicación" (Perloff toma esta idea de Michel Serres), o más aún directamente en una ecología cultural ruidosa, de tráfico incesante. De hecho, para Perloff la actual diseminación de mensajes en canales sujetos a la interferencia constante adquiere la función de la *ostranénie* rusa, algo que parecería ser piedra de toque en las experimentaciones digitales. Lo mismo señala Vattimo cuando piensa la "sociedad transparente" de la posmodernidad; se pregunta cuál es el alcance liberador de la pérdida del sentido de realidad propiciado por los medios masivos y encuentra allí la respuesta: "la emancipación consiste en un *extrañamiento*" (p. 84).



"Los caligramas de Babel" de Milton Läufer (fragmento)

Por su parte, muchos son los experimentos de Läufer que enfatizan cierta ilegibilidad. "Los caligramas de Babel", como señalaba unas páginas atrás, en la línea de la poesía experimental rusa están compuestos por palabras imposibles. Los versos en "La calma de los ruidos" están conformados por palabras fracturadas, que apenas pueden reconocerse. Esta dificultad para llevar a cabo una lectura efectiva se literaliza en el poemario *Silencios*, donde los poemas directamente se visualizan fuera de foco. Las palabras que pueden reconocerse sobre el margen izquierdo en "La ruta del remordimiento" sobre el margen derecho se vuelven una mancha negra. Algo parecido sucede con los experimentos visuales de Marino, con algunos fragmentos de "Wordtoys" y de

"Eveline, fragmentos de una respuesta", de Gache y Zerbarini respectivamente, donde se rompe la linealidad del relato, y con los experimentos de Sardón que fuimos describiendo a cuento de las demás características. Quizá de este último podríamos mencionar "a = b", una instalación en la que el movimiento de las personas dentro del museo interactúa con textos almacenados en una base de datos, dando lugar a una estructura textual algo caótica, en consonancia con la falta de planificación de esos movimientos. Las letras proyectadas generan un ambiente inmersivo donde más que una acción de lectura se requiere habitar el espacio. Según la sinopsis del proyecto se trata de "un sistema inacabado" en el que nadie tiene control absoluto de la materia textual que se proyecta. El resultado, producto de aquella dinámica imprevisible, nuevamente es algo difícil de ser leído en términos tradicionales.

"a = b" de Mariano Sardón (imagen tomada de la web del autor)

Cuando Vogl lee *Cosmópolis* de DeLillo plantea la pregunta sobre si el mercado financiero se presta a la narración y concluye que el protagonista de la novela

> anhela dejar atrás la pesadez del mundo material, donde aún prevalecen las condiciones físicas de la posesión. Sueña con la extinción del valor de uso, con el eclipse de la dimensión referencial de la realidad; sueña con que el mundo se disuelva en flujos de datos y con que se imponga la tiranía absoluta del código binario, y tiene su fe puesta en la espiritualidad del cibercapital, que se transpone en luz eterna a través de los resplandores y centelleos de los gráficos que brillan en innumerables monitores (p. 14).

Para Vogl el operador de bolsa en la época contemporánea ocupa la figura del poeta, encerrado en su propio juego de signos autonomizados con respecto al mundo material, autorreferenciales; acorazado en una limusina con paredes de corcho que actualizan el escritorio aislado de la modernidad, donde Proust escribió sus siete tomos de *En busca del tiempo perdido* (cf. p. 14). De hecho, el protagonista de *Cosmópolis* explicita esta idea cuando dice que mandó a "proustificar" su limusina, esto es, a blindarla contra el mundo exterior a partir de técnicas de insonorización de la carrocería.[35]

Las repentinas turbulencias de los mercados financieros que relevamos en la primera parte para Vogl se vinculan con lo que es irrepresentable: no solo remiten a un "ataque al borde de la percepción" (dice citando la novela de DeLillo), "a sumas de dinero inimaginables, de magnitudes escalofriantes", sino también "a lo económico-sublime que se manifiesta sin tomar forma material" (p. 21). De nuevo estamos frente a la escisión con respecto al referente, característica que radica en el núcleo de la dinámica del capitalismo financiero. En este sentido Vogl trata de reponer la escala de lo irrepresentable: "basta recordar que en 2000 fluyeron día tras día 1.900 millones de dólares por las redes electrónicas de la ciudad de Nueva York, y que ya en los noventa se colocaban cantidades equivalentes al total del producto mundial" (p. 21).

35 Dice Eric, el protagonista de la novela: "–Te explicaré cómo se construye una limusina extralarga. Toman la unidad de base del vehículo en cuestión y la parten por la mitad con un instrumento enorme, como un serrucho de precisión. Añaden entonces un segmento para darle al chasis y a la carrocería la longitud que se desee, que puede ser tres metros, tres y medio, cuatro metros mayor de lo habitual. Se le da la dimensión que se desee. Hasta seis metros más larga si quieres. Mientras hacían esta operación en mi automóvil, indiqué que lo proustificaran, que lo insonorizaran con paneles de corcho para protegerlo del ruido de la calle" (p. 89).

En este sentido, la ilegibilidad de los experimentos literarios que se dan en el ambiente electrónico puede ser pensada como una corriente en paralelo a esta lógica antinarrativa que se halla en el centro del mundo de las finanzas en la actualidad, ya que "las variaciones en la bolsa y en el mercado de divisas no se corresponden con ningún esquema reconocible y se producen sin ninguna lógica aparente", de modo que, en palabras de Vogl, "el mundo se ha vuelto ilegible" (p. 22). Las sucesivas e inesperadas crisis financieras en períodos brevísimos (Wall Street en el 87, Japón en 1990, el mercado de bonos en el 94, la crisis rusa del 98, la burbuja tecnológica del 2000, el desastre del 2008 y los años posteriores), de las cuales en gran medida se retroalimenta el capitalismo, para Vogl ponen en tela de juicio "la coherencia del mundo narrado" (p. 23). Esta idea que permite vincular la expresión estética con la económica se sostiene en la convicción de que "tanto el texto literario como el juego especulativo con signos plantean un problema de lectura" (Vogl, p. 24). Se trataría, en uno y otro caso, del relajamiento del poder representativo de los signos. En este sentido Vogl, pensando en la esfera económica, afirma una hipótesis que resulta aplicable a la estética: "El poder representativo de los signos se vio desplazado y halló fundamento en su capacidad de ofrecer traslaciones a partir de la autorreferencia" (p. 23). En aquella línea de autonomización del signo que analizaba unas páginas atrás podemos nombrar varios experimentos más. "Rescate" de Gabriela Golder, por ejemplo, compone una constelación de palabras que alguna vez fueron censuradas y si bien vienen cargadas por el peso de la historia que recupera el proyecto, en rigor estamos frente a palabras que orbitan en el vacío, de manera que prácticamente pierden su valor referencial. Lo mismo pasa con algunas obras que ya fuimos relevando, como las letras que caen en "Text field" de Iván Marino, la escritura ininteligible de "La calma de los ruidos" y las figuras humanas que sobresalen de una inmensa masa textual en "Body text" de Läufer o el paisaje de letras e íconos en "Untitledocument" de Múseres. También en los experimentos de Sardón: las letras (más allá del ordenamiento secuencial en el que se dispongan) devienen en salpicaduras, manchas, formas abstractas, arena.

"Libros de arena" de Mariano Sardón (imagen tomada de la web del autor)

Sin embargo, la ruptura en el nivel de la narración queda tensionada por algunas apreciaciones críticas del último tiempo. Juan José Mendoza, conocedor de los experimentos digitales, publicó un artículo en la revista *El matadero* donde proclamó la emergencia de lo que él llama el Remodernismo (formas de leer propias de la modernidad en el siglo XXI). A partir de ese concepto afirma que la literatura argentina contemporánea evidencia un quiebre entre la primera y la segunda década de este siglo. Mientras que los primeros diez años habrían sido fecundos para la experimentación tecnológica, los segundos se caracterizarían por una vuelta al relato y a la narración. Habría, en este sentido, cierto repliegue, después de una época convulsionada por la experimentación, hacia un *ethos* anterior en el que volverían a sobresalir las preguntas fundantes de la modernidad, sobre el canon, la representación y la figura del autor. La hipótesis –si pensamos que la segunda década del siglo XXI sigue signada por el capitalismo financiero– parecería seguir las ideas de Lyotard sobre el retorno del realismo en la posmodernidad, cuando afirma que ante una época en la que el referente aparece desvirtuado se da un llamado a suspender la experimentación artís-

tica como un llamado al orden, o como regreso –dice él– "a una comunidad saludable" (cf. p. 14). Aunque esto que señala Mendoza, por supuesto, configura un mapa que todavía se está construyendo.

Lo cierto es que según Mendoza, en la producción de esta segunda etapa (lo que él llama "los narrativismos de la segunda época") el lugar de la máquina se habría naturalizado, de modo que ya no aparecería como un tema a investigar. Pero, entonces, cabe preguntarnos qué pasa con la literatura digital como campo específico dentro de la literatura, ya que se trata de una expresión que se sigue desarrollando también en la segunda década y en la misma clave que en sus inicios. ¿Estos experimentos no siguen haciendo referencia al propio medio? ¿Puede la literatura digital pasar a otro nivel en el desarrollo de sus propias preocupaciones? Esto es: ¿el medio puede dejar de transformarse en motivo y pasar a ser justamente un medio para narrar otro tipo de problemas?

Si bien las ideas de "relato" y "narración" no necesariamente implican un registro realista, me interesa pensar estos relatos desrealizados (que no son narraciones en un sentido estricto) bajo la categoría de "Realismo idiota". En la línea del gesto rupturista de las vanguardias, las obras de literatura digital pueden ser pensadas como un realismo "más allá del realismo", en el sentido de que replican, desde un punto de vista formal pero muy por fuera de lo que designa dicha categoría en la tradición de la crítica literaria, las características de la propia época. El problema del realismo como tal en los artistas net actualiza las posiciones de Lucáks y Adorno con respecto a las vanguardias de principios del XX. Si el primero las consideraba una expresión decadente que se separaba de la norma estética y orgánica, para el segundo (según la lectura que hace Bürger) representaban la única expresión auténtica de la situación del mundo en ese entonces (cf. p. 154). En línea con esta segunda perspectiva, Jameson (cuando piensa la producción en el posmodernismo) afirma que:

> Los ensayos distorsionados e irreflexivos de la última producción cultural, que pretenden explorar y expresar este espacio nuevo, deben considerarse como intentos para aproximarse, a su manera, a una representación de la (nueva) realidad (para decirlo en una terminología anticuada). Por muy paradójicos que parezcan estos ensayos, cuando se integran en la perspectiva de una opción interpretativa clásica, pueden concebirse como formas nuevas y singulares de realismo (1992, p. 110).

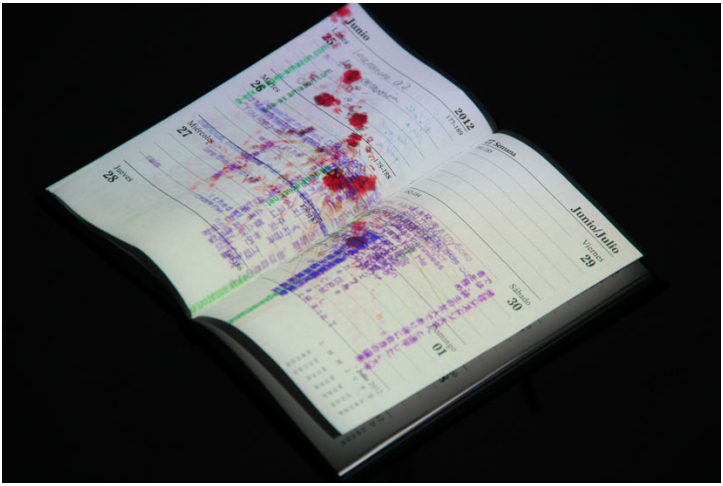
Sin embargo, inmediatamente después de haber propuesto esta definición heterodoxa de realismo, Jameson señala que dichos objetos pueden considerarse –a la vez– formas de alejarnos de la realidad. Se trataría de un nuevo tipo de realismo a partir de nuevas expresiones que "al mismo tiempo pueden también analizarse como esfuerzos para distraernos y alejarnos de la realidad o para disfrazar sus contradicciones y resolverlas mediante el recurso a las más variadas mistificaciones formales" (*ibídem*). Esta salvedad debería alertarnos sobre un vaciamiento del concepto, ya que una definición de realismo de este tipo dinamita la potencia teórica que trae desde las indagaciones de Lukács hasta Auerbach (pienso específicamente en "La mansión de la mole") pasando por Ian Watt, que en algún punto reside en una confianza en la función simbólica del tipo, y sobre todo en los poderes de la representación (es decir, una confianza en el vínculo entre el símbolo y la cosa). Se trataría de un realismo diverso con respecto a aquel del XIX que Auerbach analiza a partir de una serie de características cristalizadas a la luz de procesos sociales como la revolución francesa, que configuran la emergencia de un nuevo sujeto histórico.

Sin embargo, existe una extensa biblioteca que nos habilita a llevar adelante la operación de construir nuevas valencias para ese concepto que viene de la tradición crítica. Bertolt Brecht, discutiéndolo al propio Lucáks, consideraba al cubismo como un movimiento realista en tanto, decía, dejaba expuesta la reconstrucción "artificial" de la totalidad social.[36] Pierre Bourdieu, en *Las reglas del arte*, habla de un "formalismo realista": "el trabajo puro sobre la forma pura, ejercicio formal por excelencia, hace surgir, como por arte de encantamiento, una realidad más real que la que se ofrece inmediatamente a los sentidos y en la que se detienen los enamorados ingenuos de la realidad" (léase esta última la de la mera descripción realista).[37] Barthes, en sus *Ensayo críticos*, ante la pregunta por el realismo de la literatura plantea un desvío respecto de la función mimética y afirma que "el realismo no puede ser la copia

36 Cf. Lunn, p. 105.

37 Cf. p. 168-169.

de las cosas, sino el conocimiento del lenguaje" y aclara: "la obra más 'realista' no será la que 'pinte' la realidad, sino la que, sirviéndose del mundo como contenido (...) explorará lo más profundamente posible la *realidad irreal* del lenguaje" (el subrayado es de él, 1976, p. 225). Esto se desprende también de la lectura que Hal Foster hace del minimalismo, cuando afirma que "incluso los cubos perfectos de [Larry] Bell, que parecen herméticamente cerrados, reflejan el mundo exterior" (p. 40). Raymond Williams, cuando despliega las derivas conceptuales del término a lo largo de la historia, aclara: "La realidad no se ve como una apariencia estática sino como el movimiento de fuerzas psicológicas, sociales o físicas; el realismo es entonces el compromiso consciente de entenderlas y describirlas. En consecuencia, puede incluir o no una descripción o una *representación* realista de rasgos específicos" (el subrayado es de él; 2003, p. 276). Por su parte César Aira, en un pequeño posteo titulado "El dandy con un solo traje", corre los límites de la categoría crítica, más allá del "viejo realismo positivista, chivo expiatorio o enemigo útil de todo vanguardismo", para proponer una versión renovada del término que designa no una exterioridad desde la cual enunciaría un narrador realista sino la posición "del que se ha instalado en el núcleo que la genera, y habla y actúa desde allí" (s/n). Según esta idea podría pensarse un realismo tecnológico producido por artefactos técnicos que funcionan como sinécdoque de una época también tecnológicamente condicionada. Goldsmith, sin ir más lejos, cuando piensa la "escritura no creativa" de los nuevos experimentos mediáticos habla de "una poesía del realismo" (p. 100), por el impulso documental que se desprende del procedimiento de apropiación aplicado al material circulante, a tal punto que (no sin cierta extralimitación) vincula el gesto con la literatura de Zola: "inspirada en Zola –afirma Goldsmith– la nueva escritura es un realismo más allá del realismo: es hiperrealista, un fotorrealismo literario" (p. 100-101). En todo caso la pregunta sería ¿cómo representar de manera realista un sistema que se presenta a sí mismo, en aquel desligamiento con el referente, como irreal? ¿Qué tipo de realismo sería este?



"Cuatro días con Borges en mente" de Mariano Sardón (imagen tomada de la web del autor)

Siguiendo el tratado de la idiotez de Clement Rosset, decía que me interesa pensar en la idea de un "realismo idiota", en el sentido de un realismo singular que expresa la realidad de su tiempo en sus propios términos, de manera no representacional y a partir de una ruptura de la narración, quizá cegado por "el resplandor del capital cibernético".[38] Los objetos "idiotas", dice Rosset, "son incapaces de aparecer de otro modo que allí donde están y tales como son: incapaces de reflejarse, de aparecer en el doble del espejo" (p. 61). Así este tipo de arte dejaría de evocar los objetos que nos rodean y, en consonancia con ciertas aristas que vienen dadas por su carácter mediático, pasaría a crearlos por fuera de toda lógica referencial. Pero incluso más: el ruido (el caos mediático que relevaba unas páginas atrás) puede ser pensado, más allá de los medios digitales en sí, como condición filosófica de lo real. Lo real es insignificante y una poética del caos no haría sino expresar desde la verdad de la forma esta condición de nuestra propia existencia: la realidad está desordenada y la atravesamos de manera incierta. Así, este realismo –si lo pudiéramos pensar

38 La fórmula es de la experta en teoría, asesora del protagonista de *Cosmópolis* (cf. p. 98).

como tal– desborda los límites estrictos de la normativa estética vinculada con el campo semántico de la representación (imitación, mímesis, verosimilitud, referencialidad),[39] precisamente porque la realidad a la que hace referencia se fue modificando de manera drástica desde aquel siglo XIX en que la categoría de "realismo estético" (aunque también la de "realismo filosófico")[40] quedara asociada con ese campo semántico.

Flusser se pregunta "¿cómo distinguir entre imágenes que reproducen e imágenes que producen?" (2015, p. 70). Quizá a partir de ese interrogante deba pensarse este nuevo realismo más "presentativo" que representacional.[41] Para Flusser las imágenes técnicas no reflejan nada, "no son espejos sino proyectores" (2015, p. 79). Desde este punto de vista (que también constituye el núcleo semántico de la "idiotez" en Rosset) cabría revisar aquella figura de los edificios espejados de la posmodernidad, que al principio proponía para abordar los experimentos electrónicos. De hecho, una de las complejidades de pensar estos objetos en términos de realismo radica en la tentación de concebir la literatura digital como "reflejo" formal de una estructura más amplia, en este caso la del capitalismo financiero, en línea con la idea de "determinación" tal como la explica Williams en *Marxismo y literatura*, y con ello cierto reduccionismo.[42] Esto sería un problema desde el mismo momento de su enunciación, pero además lo es el hecho de que la teoría del arte como espejo se basa en la idea de que este último "refleja el mundo verdadero" (Williams, p. 115), ya que podríamos preguntarnos de qué está hecho ese "mundo verdadero" en el

39 Cadena semántica que Barthes tiene en mente cuando piensa "el efecto de lo real".

40 Ian Watt va hasta el siglo XVIII y rastrea el momento de la filosofía cuando el concepto de realismo sufre una modificación de modo que en vez de referir a las grandes abstracciones universales pasa a designar a los objetos concretos. Ya en aquel entonces (y sobre todo durante el siglo XIX) lo real deja de referir a las Grandes Ideas para referir a las cosas en sí (cf. 1957).

41 La oposición entre arte "representativo" y arte "presentativo" es de Virilio: "con este fin de milenio –afirma– se cumple ante nuestros ojos lo que la abstracción había intentado comenzar: el fin del arte REPRESENTATIVO y la sustitución por una contracultura, por un arte PRESENTATIVO" (p. 55, el énfasis es del original). Esta característica se vincula con aquella cualidad "mostrativa" que Gianni Vattimo asocia con las sociedades de masas, caracterizadas por un fuerte componente mediático.

42 Según Williams el esquema objeto-reflejo tiene sus complicaciones incluso para referir a facetas industriales, en las que la idea de una base material todavía pervive, ya que promueve la propia idea de "base" como objeto estático; en este sentido Williams se pregunta, de manera superadora, qué pasaría si la base en vez de un objeto fuera concebida como un proceso.

contexto del capitalismo financiero. Jameson dirá: de "simulacros" y "pseudoacontecimientos" (1992, p. 45). En este caso, la metáfora física que hay detrás de la teoría del reflejo ("hay un reflejo cuando, según las propiedades físicas de la luz, un objeto o movimiento entra en contacto con una superficie reflejante"),[43] teniendo en cuenta el carácter semiótico y fuertemente simbólico del capitalismo financiero, se vuelve incluso más problemática.[44]

Esto nos orienta a pensar más bien en una correspondencia con el modelo económico de la financiarización, en el sentido de que en ningún caso se está reflejando una realidad anterior sino que se produce activamente una realidad aparte que se rige por sus propios mecanismos internos. En este sentido es llamativo que la idea que impugna la teoría del reflejo, para describir el proceso artístico como proceso activo, sea la de la mediación, un término clave para pensar los problemas que estamos trabajando: en todo caso (si quisiéramos) se trata de un realismo mediático que funciona a partir de cierto "énfasis correlativo" con respecto a un capitalismo también mediático (en el sentido que puede pensarse la distinción entre lo mediato y lo inmediato),[45] sobre todo por la presencia de un "medio" que posibilita tanto la expresión estética como la económica. Entonces en este caso no se trata de la mediación entre sociedad y arte o entre base y superestructura sino de un carácter mediático en sí: lo que la literatura digital produce en clave estética es cierta condición desrealizada que viene de la mano del avance tecnológico y que puede pensarse como el espíritu de la época, pero ya no en clave representativa. Los experimentos digitales, abismalmente, recuperan la lógica de los medios en

43 Williams, 1980, p. 118.

44 En todo caso cabría pensar la etimología de la palabra "especulativo" y leer allí aquella idea de "pseudoacontecimientos" y "simulacros"; Gadamer lo explica en estos términos: "especulativo significa lo mismo que ocurre con el reflejo en un espejo. Reflejarse a sí mismo es una especie de suplantación continua. Algo se refleja en otra cosa, el castillo en el estanque, por ejemplo, y esto quiere decir que el estanque devuelve la imagen del castillo. La imagen reflejada está unida esencialmente al aspecto del original a través del centro que es el observador. No tiene un ser para sí, es como una 'aparición' que no es ella misma y que sin embargo permite que aparezca espejada la imagen original misma. Es como una duplicación que sin embargo no es más que la existencia de uno solo. El verdadero misterio del reflejo es justamente el carácter inasible de la imagen, el carácter etéreo de la pura reproducción" (p. 557-558).

45 Toda manifestación que siga la tradición vanguardista (como bien lo señala Peter Bürger) "subraya la mediación del sistema artístico", y con ello "critica el principio romántico de la inmediatez" (p. 9).

los que están inscriptos, medios que (como señaló Jameson) tienen cada vez menos poder de representación: la superficie plana de la pantalla se muestra como el reverso de las tuberías del tren ferroviario que pueden apreciarse en toda su profundidad.[46]

Esta condición superficial de los medios del presente, que a su vez se constata en los experimentos digitales, pone de relieve una dimensión tautológica: el discurso mediático se reproduce a sí mismo al tiempo que el arte digital pone en escena el propio carácter mediático de su realización. Guy Debord, en una etapa anterior del desarrollo de los medios, señalaba que el espectáculo justamente tiene una dimensión tautológica, en el sentido de que sus medios son a la vez sus fines, lo mismo que el dinero devenido en capital en la etapa del capitalismo financiero (p. 5). Y es interesante porque en este plano queda hecha la asociación entre una sociedad del espectáculo que es condicionada mediáticamente y la esfera económica, aspecto que Debord recupera más adelante cuando señala que dicha dimensión espectacular "no es más que la economía desarrollándose por sí misma" (p. 6), o cuando afirma que "el espectáculo es el capital en un grado tal de acumulación que se transforma en imagen" (p. 13). Y si bien hoy no estamos en la sociedad del espectáculo tal como la describió Debord,[47] este vínculo que aquí aparece enunciado en un registro panfletario sirve para seguir pensando cómo el aparato de medios (ya se trate de los *mass media* tradicionales o de la web 2.0) está en íntima relación con la propia naturaleza (y con los modos de constitución) de los mercados bursátiles. Es decir, más allá de los cruces que puedan establecerse entre el campo de los medios y el de las finanzas hay algo en un nivel estructural que comparten ambas esferas y que parecería ser, en sí mismo, el mensaje. No importa de qué trata el programa de la tarde en la televisión, ni sobre qué es el trending topic en el feed de Twitter, así como no importa tanto a qué campo de la producción material refieren las acciones de determinado grupo inversor, sino lo que interesa es una serie de características que permiten la acumulación a gran escala; es decir, que los sistemas en los que estos campos de acción

46 Cf. Jameson, 1992, p. 83.

47 Según señala Baudrillard "ya no estamos en la sociedad del espectáculo, convertida ella misma en un concepto espectacular. Ya no es el contagio del espectáculo que altera la realidad, es el contagio de lo virtual que borra el espectáculo" (2000, p. 75-176).

están inscriptos permitan la autopoiesis, la tautología, la autorreferencia habilitadora. Por eso que dicho aspecto aparezca de manera casi constante en los experimentos de literatura digital motiva a enunciar la hipótesis de que existe un gran conglomerado, que es hijo de la propia época y que toma la forma de diversos lenguajes (estéticos, mediáticos, financieros).

"Visualizaciones del tráfico de telecomunicaciones" (fragmento) de Mariano Sardón (imagen tomada de la web del autor)

En esta línea, para Ludmer la realidad estaría atravesada por la lógica de los medios pero también de lo económico: "todo lo cultural [y literario] es económico y todo lo económico es cultural [y literario]" (p. 2). En ese sentido es que estos experimentos reformulan el modo en que el arte se vincula con un referente exterior a él, ya que siguiendo aquella "posición diaspórica" "salen" de la esfera estrictamente estética y "entran a la realidad" (entendida como todo lo que está mediado por la tecnología).[48] "Todo es realidad", dice Ludmer, pero no la realidad referencial del siglo XIX sino "realidadficción", y en esta idea resuena el modo en que se construyen ciertos sentidos comunes en el presente –cierta conciencia colectiva– pero también cómo se construyen los

48 Según Baudrillard ya no puede pensarse un espacio real que sirva de referencia para las manifestaciones virtuales justamente porque estas últimas produjeron una especie de "desertización": "la extensión incondicional de lo virtual (que no incluye solo las nuevas imágenes o la simulación a distancia, sino todo el ciberespacio de la geofinanza, el de los multimedia y de las autopistas de la información), esta extensión conlleva una desertización sin precedentes del espacio real y de todo lo que nos rodea" (2000, p. 71-72).

valores bursátiles de la economía. "La realidad –dice Nicolás Bourriaud y me interesa especialmente esta metáfora económica– es un producto de negociación" (2008, p. 100).

Pero entonces, ¿cómo se explica la vuelta al relato (y a la práctica narrativa) que señala Mendoza? Es una buena pregunta para desestructurar un esquema que puede volverse demasiado rígido, incluso más allá de si acordamos o no en que la hegemonía del sistema capitalista hoy sigue condicionada por el modelo financiero.[49] De todas formas para pensar la cuestión, tanto económica como estética, en uno u otro sentido cobra especial relevancia la variable tecnológica, ya que es el desarrollo de la tecnología lo que parecería propiciar cada vez más abstracción. Lo que quiero decir es que mientras debatimos las derivas formales del capitalismo, y más allá de zonas estéticas que pueden funcionar a partir de un retorno al relato, las variables de abstracción y ruptura, en consonancia con el desarrollo tecnológico que sigue su marcha incluso a través de los cimbronazos más terribles (pensemos, por caso, lo ocurrido durante la pandemia del Covid19),[50] seguirán siendo categorías útiles para pensar el presente.

49 En este punto hay un debate posible ya que Arrighi sostiene que después del 2008 "con la explosión de la burbuja de la vivienda, lo que estamos observando ahora es la crisis terminal de la centralidad financiera y de la hegemonía estadounidenses" (2009, p. 83). Podríamos preguntarnos cómo leer el período de 2015 a 2019 en Argentina, ya que si bien se trata de un país secundario con respecto al concierto general, la implementación del modelo especulativo se produjo en coincidencia con un discurso de inserción en la dinámica global.

50 Me refiero a que en aquellos momentos en que el mundo parecería venirse abajo, es decir, cuando la lógica del funcionamiento del sistema comienza a tambalear, la respuesta ha sido más (y no menos) tecnología.

Sobre el poder crítico de la literatura digital

Si proponemos leer los experimentos de literatura digital en sintonía con algunas características del capitalismo financiero cabe la pregunta por su potencial crítico o su carácter celebratorio con respecto al presente en el que están inscriptos. Este interrogante cobra especial relieve si tenemos en cuenta los antecedentes más importantes de arte tecnológico de la década de 1960 en Argentina, que se caracterizaron por tener una impronta muy fuerte con respecto a la denuncia política y social. Pienso, por ejemplo, en el "Arte de sistemas" que surge en el CAYC (Centro de Arte y Comunicación) a partir de las indagaciones estético-políticas de Jorge Glusberg. De hecho no sería una extralimitación afirmar que el componente de denuncia era parte de una consigna transversal en el campo del arte y la cultura de ese momento. Las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX, como señala Luis García a cuento de la lectura que hace Ana Longoni sobre el período, funcionaron como "reservorio móvil de recursos para las luchas político-culturales contra el capital" (2017, p. 380).[51]

Quizá con parte de la mirada puesta en esa zona de la producción estético-tecnológica Gustavo Romano piensa la práctica contemporánea y habla del "desmantelamiento de la propaganda tecno-utópica", de "la ampliación del arte por fuera de las instituciones", de "la disolución del rol de autor y público" y del "remix y la oposición al copyright".[52] En principio, es cierto que en la actualidad existen obras explícitamente críticas hacia la composición desrealizada del presente. Por ejemplo, "The 27th / El 27" de Tisselli, según Kozak forma parte de un proyecto de "activismo artístico alogrítmico (...) que interviene en el necrocapitalismo contemporáneo" (2017, p. 233).[53] Como veíamos al comienzo,

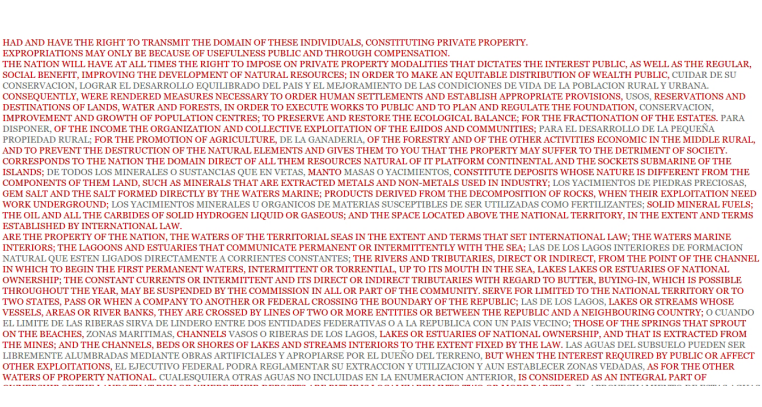
51 El vínculo entre los experimentos digitales y las líneas estéticas que se abrieron durante la década del sesenta me parece un tema súper productivo para ahondar en varias de las cuestiones que intento desarrollar en este libro. Dicho cruce, que tiene un peso específico en sí mismo, quedará para un futuro trabajo que funcione como secuela de estas apreciaciones.

52 En Josefina Vaquero, 2020.

53 Kozak toma la idea de "necrocapitalismo" del propio Tisselli cuando este explica el trasfondo del proyecto: "El artículo 27 de la Constitución mexicana trata sobre la propiedad de la tierra, el agua y los recursos naturales. Originalmente estableció que 'la propiedad de las tierras y los recursos hídricos dentro de los límites del territorio nacional corresponde a la Nación'. Evidentemente, esta visión tuvo que

se trata de una traducción automatizada (que depende de las variaciones en la Bolsa de Valores de Nueva York) de algunos fragmentos del artículo 27 de la Constitución Mexicana luego de la reforma neoliberal del año 2013, la cual posibilita la privatización de recursos naturales. Aclara Kozak:

> La pieza fue puesta en línea dos veces: la primera vez, el 1 de enero de 2014, a veinte años de la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), más conocido por su sigla en inglés, NAFTA. La segunda vez, en febrero de 2016 una vez que el texto de la Constitución había sido sustituido casi por completo por su traducción automática al inglés. A su vez, el mercado es asociado aquí con intereses económico-políticos como los que en México se ocultan, por ejemplo, detrás de la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa, mencionados por Tisselli en el ensayo que acompaña y —se diría, forma parte de— la obra: «el verdadero poder se traslada directamente a las manos del capital, que ahora ordena quién vive y quién muere» (2017, p. 234).

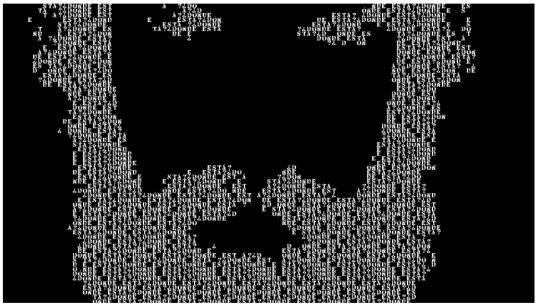

HAD AND HAVE THE RIGHT TO TRANSMIT THE DOMAIN OF THESE INDIVIDUALS, CONSTITUTING PRIVATE PROPERTY.
EXPROPRIATIONS MAY ONLY BE BECAUSE OF USEFULNESS PUBLIC AND THROUGH COMPENSATION.
THE NATION WILL HAVE AT ALL TIMES THE RIGHT TO IMPOSE ON PRIVATE PROPERTY MODALITIES THAT DICTATES THE INTEREST PUBLIC, AS WELL AS THE REGULAR, SOCIAL BENEFIT, IMPROVING THE DEVELOPMENT OF NATURAL RESOURCES; IN ORDER TO MAKE AN EQUITABLE DISTRIBUTION OF WEALTH PUBLIC, CUIDAR DE SU CONSERVACION, LOGRAR EL DESARROLLO EQUILIBRADO DEL PAIS Y EL MEJORAMIENTO DE LAS CONDICIONES DE VIDA DE LA POBLACION RURAL Y URBANA. CONSEQUENTLY, WERE RENDERED MEASURES NECESSARY TO ORDER HUMAN SETTLEMENTS AND ESTABLISH APPROPRIATE PROVISIONS, USOS, RESERVATIONS AND DESTINATIONS OF LANDS, WATER AND FORESTS, IN ORDER TO EXECUTE WORKS TO PUBLIC AND TO PLAN AND REGULATE THE FOUNDATION, CONSERVACION, IMPROVEMENT AND GROWTH OF POPULATION CENTRES; TO PRESERVE AND RESTORE THE ECOLOGICAL BALANCE; FOR THE FRACTIONATION OF THE ESTATES. PARA DISPONER, OF THE INCOME THE ORGANIZATION AND COLLECTIVE EXPLOITATION OF THE EJIDOS AND COMMUNITIES; PARA EL DESARROLLO DE LA PEQUENA PROPIEDAD RURAL; FOR THE PROMOTION OF AGRICULTURE, DE LA GANADERIA, OF THE FORESTRY AND OF THE OTHER ACTIVITIES ECONOMIC IN THE MIDDLE RURAL, AND TO PREVENT THE DESTRUCTION OF THE NATURAL ELEMENTS AND GIVES THEM TO YOU THAT THE PROPERTY MAY SUFFER TO THE DETRIMENT OF SOCIETY. CORRESPONDS TO THE NATION THE DOMAIN DIRECT OF ALL THEM RESOURCES NATURAL OF IT PLATFORM CONTINENTAL AND THE SOCKETS SUBMARINE OF THE ISLANDS; DE TODOS LOS MINERALES O SUSTANCIAS QUE EN VETAS, MANTO MASAS O YACIMIENTOS, CONSTITUTE DEPOSITS WHOSE NATURE IS DIFFERENT FROM THE COMPONENTS OF THEM LAND, SUCH AS MINERALS THAT ARE EXTRACTED METALS AND NON-METALS USED IN INDUSTRY; LOS YACIMIENTOS DE PIEDRAS PRECIOSAS, GEM SALT AND THE SALT FORMED DIRECTLY BY THE WATERS MARINE; PRODUCTS DERIVED FROM THE DECOMPOSITION OF ROCKS, WHEN THEIR EXPLOITATION NEED WORK UNDERGROUND; LOS YACIMIENTOS MINERALES U ORGANICOS DE MATERIAS SUSCEPTIBLES DE SER UTILIZADAS COMO FERTILIZANTES; SOLID MINERAL FUELS; THE OIL AND ALL THE CARBIDES OF SOLID HYDROGEN LIQUID OR GASEOUS; AND THE SPACE LOCATED ABOVE THE NATIONAL TERRITORY, IN THE EXTENT AND TERMS ESTABLISHED BY INTERNATIONAL LAW.
ARE THE PROPERTY OF THE NATION, THE WATERS OF THE TERRITORIAL SEAS IN THE EXTENT AND TERMS THAT SET INTERNATIONAL LAW; THE WATERS MARINE INTERIORS; THE LAGOONS AND ESTUARIES THAT COMMUNICATE PERMANENT OR INTERMITTENTLY WITH THE SEA; LAS DE LOS LAGOS INTERIORES DE FORMACION NATURAL QUE ESTEN LIGADOS DIRECTAMENTE A CORRIENTES CONSTANTES; THE RIVERS AND TRIBUTARIES, DIRECT OR INDIRECT, FROM THE POINT OF THE CHANNEL IN WHICH TO BEGIN THE FIRST PERMANENT WATERS, INTERMITTENT OR TORRENTIAL, UP TO ITS MOUTH IN THE SEA, LAKES LAKES OR ESTUARIES OF NATIONAL OWNERSHIP; THE CONSTANT CURRENTS OR INTERMITTENT AND ITS DIRECT OR INDIRECT TRIBUTARIES WITH REGARD TO BUTTER, BUYING-IN, WHICH IS POSSIBLE THROUGHOUT THE YEAR, MAY BE SUSPENDED BY THE COMMISSION IN ALL OR PART OF THE COMMUNITY. SERVE FOR LIMITED TO THE NATIONAL TERRITORY OR TO TWO STATES, PASS OR WHEN A COMPANY TO ANOTHER OR FEDERAL CROSSING THE BOUNDARY OF THE REPUBLIC; LAS DE LOS LAGOS, LAKES OR STREAMS WHOSE VESSELS, AREAS OR RIVER RANKS, THEY ARE CROSSED BY LINES OF TWO OR MORE ENTITIES OR BETWEEN THE REPUBLIC AND A NEIGHBOURING COUNTRY; O CUANDO EL LIMITE DE LAS RIBERAS SIRVA DE LINDERO ENTRE DOS ENTIDADES FEDERATIVAS O A LA REPUBLICA CON UN PAIS VECINO; THOSE OF THE SPRINGS THAT SPROUT ON THE BEACHES, ZONAS MARITIMAS, CHANNELS VASOS O RIBERAS DE LOS LAGOS, LAKES OR ESTUARIES OF NATIONAL OWNERSHIP, AND THAT IS EXTRACTED FROM THE MINES; AND THE CHANNELS, BEDS OR SHORES OF LAKES AND STREAMS INTERIORS TO THE EXTENT FIXED BY THE LAW. LAS AGUAS DEL SUBSUELO PUEDEN SER LIBREMENTE ALUMBRADAS MEDIANTE OBRAS ARTIFICIALES Y APROPIARSE POR EL DUEÑO DEL TERRENO, BUT WHEN THE INTEREST REQUIRED BY PUBLIC OR AFFECT OTHER EXPLOITATIONS, EL EJECUTIVO FEDERAL PODRA REGLAMENTAR SU EXTRACCION Y UTILIZACION Y AUN ESTABLECER ZONAS VEDADAS, AS FOR THE OTHER WATERS OF PROPERTY NATIONAL. CUALESQUIERA OTRAS AGUAS NO INCLUIDAS EN LA ENUMERACION ANTERIOR, IS CONSIDERED AS AN INTEGRAL PART OF

Captura de *"The 27th / El 27"* de Eugenio Tisselli

cambiar radicalmente bajo el necrocapitalismo ya que, en lugar de reconocer el carácter primordial de la propiedad privada y el derecho de los capitalistas a poseerla, indicaba que 'la Nación' era, en principio, el único propietario. Ahora, gracias a las recientes reformas al artículo 27, 'la Nación' ha adquirido el derecho a transferir el dominio sobre tierras y aguas territoriales (y, en consecuencia, sobre los humanos y no humanos que las habitan) a manos privadas" (s/n).

Paralelamente otras obras digitales critican aspectos específicos de la coyuntura o de la historia reciente. "¿Dónde está?" (2017) de Milton Läufer, por ejemplo, es un poema concreto en el que las palabras del título dibujan la figura de Santiago Maldonado, y "8 minutes 46 seconds (i can't breathe)", en memoria de George Floyd, consta de la oración "I can't breathe" en letras grandes y un cronómetro en cuenta regresiva que va desde los 8 minutos 46 segundos hacia el cero, a partir del cual progresivamente la pantalla se vuelve negra. En esta línea, "Rescate" de Gabriela Golder está compuesta por palabras recuperadas de libros que fueron censurados durante la última dictadura en Argentina. Por su parte, "NN Red Desaparecidos" de Ciro Múseres (un proyecto de acción colectiva que también fija la mirada en la década del setenta y que se desarrolló entre el 24 y el 31 de marzo del 2006 con una fuerte impronta relacional desde el centro mismo de la lógica de las redes sociales) convocó a los usuarios de programas de Mensajería instantánea tipo MSN a que reemplazaran su imagen de contacto y su nombre de identificación por el de una persona desaparecida. Además de pensar en un usuario activo, según la sinopsis del proyecto, Múseres "pretende actuar sobre un medio considerado habitualmente ligero y frívolo, y concebirlo como un espacio de movilización e intervención, transformándolo en espacio de memoria y reflexión". Por su parte, "Empleoar" (2005), también de Múseres, según la descripción "es un proyecto de net art concebido como una intervención artística de carácter social". En la línea de Tisselli se trata de arte digital que pretende funcionar como espacio de activismo, en este caso para indagar los aspectos más problemáticos del mercado laboral argentino (por ejemplo el trabajo en negro o la relación entre empleados y empleadores). Podríamos afirmar que una zona basta de arte digital explora los territorios de la denuncia; de hecho, prácticamente la mitad de las obras relevadas en la Red de Literatura Electrónica Latinamericana Litelat (esto lo dice Claudia Kozak en un video de Youtube)[54] tienen una carga de denuncia social, política, ideológica, tecnológica.

54 En "Conversatorio 'Archivo y preservación de la literatura digital latinoamericana'", del canal Laboratorio Digital UDP, emitido en directo el 26 de agosto de 2020. Disponible online: https://www.youtube.com/watch?v=0_gutUp_8cc&list=WL&index=61&t=2198s



Captura de *"¿Dónde está?"* de Milton Läufer

Pero más allá de esta característica que se puede constatar ya a partir de un trabajo descriptivo, me interesa indagar la politicidad de los aspectos formales de toda la serie que en algún punto replica las características del medio electrónico. Paralelamente al gesto crítico que puede leerse desde el punto de vista del extrañamiento por momentos parecería haber una posición celebratoria (cierto "carácter afirmativo de la cultura", diría Marcuse) respecto a las posibilidades del avance tecnológico, o al menos cierta fascinación por los objetos con que trabajan. Podríamos pensar en términos de una "posición paradójica" tal como ocurrió con los poetas concretos en la segunda mitad del siglo XX, en los que se evidenciaba una tensión política en el hecho de componer poemas útiles y funcionales en un mundo que justamente planteaba la utilidad como parte de las relaciones de dominación (cf. Aguilar, p. 76). Esto último referido a los trabajos del concretismo lo vemos en las obras clásicas del período: en "Beba Coca Cola" de Décio Pignatari, por poner un ejemplo, se constata una voluntad crítica al subvertir el slogan publicitario de la conocida gaseosa (que deriva en un terreno más bien escatológico) pero adoptando, al mismo tiempo, la efectividad visual de la cartelería urbana, aquel paisaje novedoso que se va configurando al calor del proceso de modernización del momento.

Entonces, teniendo en cuenta este doblez, ¿qué dicen formalmente los experimentos electrónicos desde el punto de vista de una política estética sobre el sistema en el que funcionan? A cuento de esto –y en correspondencia con dicho doblez– existen posiciones encontradas. En principio, hay una serie de lecturas que reponen una clave crítica ya desde un punto de vista formal. Se trata de

una zona de abordajes que parecería ser afirmativa con respecto al potencial político del arte digital. Kozak, por ejemplo, afirma que "al menos parte de la literatura digital puede leerse como un modo de intervenir, interrumpiéndolo desde dentro, el *sensorium* hegemónico de los dispositivos tecno-políticos que dominan la vida cotidiana de una porción importante de la población del planeta" (2017, p. 229). Speranza, por su parte, piensa el procedimiento de apropiación (extendido en el espectro digital) y lee un efecto de extrañamiento que tendría una función crítica: "Podríamos llamarla 'apropiación 2.0' –dice ella– para nombrar nuevos artefactos estéticos que, como la Web 2.0, invitan a la participación y mediante constricciones voluntarias extrañan las constricciones codificadas del tiempo mediático, desbaratan los relojes tiránicos del consumo e incluso los códigos de participación pautada de la Web 2.0". Y más adelante agrega: "La apropiación 2.0 quiere invertir la dirección unívoca del flujo de información, fijarlo y recomponerlo con la libertad que dan el montaje, el azar y la elección. Quiere transformar el tiempo perdido del consumo disciplinado en experiencia estética del tiempo recuperado" (2013, s/n). Para Isabelle Graw, además, dicho procedimiento (que sigue el curso del *copyleft*) resuena de manera crítica por el hecho de operar en una sociedad que gira en torno a la propiedad privada. Graw propone una perspectiva histórica que excede el ámbito estético y plantea que la apropiación, desde un nivel económico, ya es un problema en el manifiesto de Marx en el sentido de que el capital apropiado es la forma que toma la explotación que aliena al trabajador dejándolo escindido de su fuerza de trabajo (cf. Evans, p. 215). Por su parte, Nicolás Bourriaud (también pensando la estela de los efectos del *copyleft*) quizá sea el más enfático en destacar el valor crítico de estas prácticas asociadas con una legislación blanda, a tal punto que toma un concepto de la ciencia política como es el de "comunismo": él habla de un "comunismo formal". En aquella estela del *copyleft* nadie tiene la propiedad privada de ninguna forma: "Ninguna imagen pública –afirma Bourriaud– debe gozar de impunidad por cualquier motivo que sea; un logo pertenece al espacio público porque circula por la calle y figura en los objetos que utilizamos" (2009, p. 122). Y decía que es el más enfático, ya que incluso adopta una retórica militante y combativa: "Está en curso –afirma– una guerra jurídica que coloca en primera línea a los artistas: ningún signo debe quedar inerte, ninguna imagen debe permanecer intocable. El arte representa

un contrapoder" (*ibídem*). Y en esta línea de plantear el vector crítico de cierta zona del arte contemporáneo agrega: "el arte (de la posproducción) vendría a contradecir la cultura 'pasiva' que opone las mercancías y sus consumidores" (*ibídem*, p. 17). Sus postulados prácticamente se vuelven un programa sobre lo que el arte puede realizar en este contexto de capitalismo avanzado: "Frente a la abstracción económica que desrealiza la vida cotidiana, arma absoluta del poder tecnocomercial, los artistas –según Bourriaud– reactivan las formas habitándolas, pirateando las propiedades privadas y los copyrights, las marcas y los productos, las formas museificadas y las firmas" (*ibídem*, p. 122). Si bien está pensando en un tipo de intervención muy específica que excede al arte digital, a lo largo de su trabajo se desprende la idea de que la posproducción en sí (procedimiento íntimamente asociado al arte electrónico) se evidencia como posibilidad de subversión de determinado orden.

Arlindo Machado, por otro lado (aunque señala las distintas posiciones que pueden relevarse con respecto al arte tecnológico que van de la exaltación a la crítica pasando por posiciones intermedias)[55] analiza lo que denomina "estéticas informacionales" de un modo tal que quedan ligadas a la deconstrucción de los significados sociales y con esto a cierto potencial crítico. En *El paisaje mediático* traza las filiaciones del arte tecnológico del presente y afirma que el videoarte desde un inicio intentó ir contra la lógica de los medios masivos:

> los videoartistas de los años 60 –dice Machado– tenían por finalidad navegar contracorriente de los medios masivos (de la televisión principalmente), promoviendo un trabajo de corrosión de los aparatos productores de la imagen técnica. Ellos querían, fundamentalmente, desintegrar la sólida imagen especular producida por los dispositivos tecnológicos e intervenir directamente en el flujo de los electrones, creando configuraciones y texturas alejadas de cualquier homología con un modelo exterior (p. 234).

Y así como establece una filiación con el arte de los 60 para potenciar la capacidad disruptiva de los nuevos experimentos luego marca un corte con las vanguardias de principio de siglo XX, pero otra vez en función de destacar el potencial renovador de las nuevas prácticas:

55 Cf. p. 235.

> Hay una gran diferencia entre el arte que se produce actualmente, esculpiendo los productos "inmateriales" de la tecnología, y la primera revolución de la modernidad, las vanguardias de principios de siglo. Mientras que estas últimas actuaban a nivel de una pequeña élite cultural, constituyendo un segmento más o menos autónomo dentro de la sociedad, con su propia economía y sus valores particulares, manteniéndose el resto indiferente a sus conquistas, las artes que se producen en el corazón de los medios y de las tecnologías ponen al artista en el centro de engranajes de poder, al mismo tiempo que afectan directamente los modos de producir y de consumir, de comunicar y de controlar, de la sociedad como un todo (p. 242-243).

La segunda parte de la cita me interesa porque sirve para pensar la confianza de Machado en el poder crítico del arte digital, y la primera porque allí establece un corte (básicamente con la modernidad) en la clave de una pérdida de autonomía. En tal sentido, a partir de este párrafo desdoblado, podríamos recuperar las ideas de Ludmer sobre sus literaturas postautónomas y decir que Machado (al igual que ella) piensa el corte con respecto a la época moderna en términos de postautonomía, pero que (a diferencia de sus postulados que relevan un gesto estético que resulta ambiguo con respecto a los dispositivos tecno-políticos) a partir de esa pérdida de autonomía piensa un potencial crítico.

Estas lecturas permiten imaginar la premisa de que la literatura digital tiene el poder de desocultar las "cajas negras" del aparato mediático del presente. La idea de "caja negra", para referir a aquello que queda oculto en la mediación de los nuevos medios, es de Flusser. El teórico checo-brasilero la presenta en su análisis de la cámara fotográfica como sinécdoque del conjunto de los aparatos contemporáneos: "Una cámara bien programada –afirma– nunca podrá ser completamente desentrañada por ningún fotógrafo, ni por todos los fotógrafos juntos. Ella es, en el sentido más amplio, una caja negra" (p. 26). Según esta hipótesis el fotógrafo deviene mero funcionario del aparato (es decir, del programa que contiene la cámara) pero el artista –si seguimos la deriva de las apreciaciones anteriores sobre el poder crítico del arte tecnológico– podría intervenir, interrumpir y ocasionalmente mostrar los modos del funcionamiento mediático del presente. 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).

De esta forma el desocultamiento supera lo meramente técnico y comienza a operar sobre otros aparatos de superior jerarquía, en los cuales según Flusser quedaría inscripta la cámara, como "el complejo industrial", "el complejo socioeconómico, y así sucesivamente" (*ibídem*, p. 26).

Pero antes decía que existen posiciones encontradas. Es que a esta serie de lecturas habría que oponerle otro conjunto de textos, que presentan muchas más dudas sobre el poder crítico del arte tecnológico en el presente. Algunos momentos de *Estética relacional* del propio Bourriaud, por ejemplo, podrían funcionar como contracara de aquellos fragmentos que leíamos en *Posproducción*. Allí, Bourriaud habla de "la ley de deslocalización" y afirma que

> el arte solo ejerce su deber crítico sobre la técnica a partir del momento en que puede desplazar sus prerrogativas; por eso los principales efectos de la revolución informática son visibles hoy en obras de artistas que no utilizan la computadora. Por el contrario, aquellos artistas que producen imágenes "infográficas", manipulando los píxeles o las imágenes computarizadas caen generalmente en la trampa de la ilustración: su trabajo es, a lo sumo, un síntoma o un artilugio, o peor, la representación de una alienación simbólica del medio informático y su propia alienación de los modos de producción impuestos (p. 82).

Esta descripción que hace Bourriaud –con las discusiones del caso– podría caberle a la mayoría de los experimentos analizados en este libro. Solo basta con tenerla en mente y pasar revista por los ejemplos seleccionados: imágenes infográficas, píxeles manipulados, el límite delgado entre la operación estética y "la trampa de la ilustración".

Por su parte, Jameson, en su clásico abordaje sobre el posmodernismo (específicamente en el capítulo primero cuando contrasta "Los zapatos de labriego" de Van Gogh con los "Zapatos polvo de diamante" de Warhol) también expresa una duda con respecto al poder crítico del arte en el momento presente.

Allí efectúa una operación magistral en términos metodológicos al recortar estos dos cuadros que representan distintos pares de zapatos, ya que a partir de la visualidad de ambas pinturas logra explicar el pasaje de una época a otra. En la lectura de Jameson, el cuadro de Van Gogh se presenta como una obra eminentemente moderna (que emerge "entre la materialidad y la plenitud de sentido de lo histórico social") y el de Warhol como obra posmoderna. Con respecto a este último Jameson dice que los zapatos de Warhol "no nos hablan en absoluto" (1992, p. 27); son, en todo caso, "meros fetiches" (*ibídem*), "resaltan específicamente el fetichismo de la mercancía de la fase de transición al capitalismo avanzado" (*ibídem*, p. 28). En esta característica de falta de profundidad (en la "pura superficie" que son los zapatos de Warhol) radicaría la pérdida de poder crítico del arte contemporáneo. Es que este carácter superficial deriva en una nueva disposición desafectada del sujeto posmoderno (Jameson habla del "ocaso de los afectos") que le impide pronunciarse de manera crítica: "deberíamos comenzar a interrogarnos más seriamente –dice Jameson– acerca de las posibilidades del arte crítico o político en el período posmoderno del capitalismo tardío" (*ibídem*, p. 29). Esta duda es compartida por Ludmer, quien piensa en términos de ambivalencia crítica para lo que define como "literaturas postautónomas". Dichas literaturas según sus apreciaciones se inscriben en un régimen político de ambivalencia: "Estas escrituras –sostiene– aplican a la 'literatura' una drástica operación de vaciamiento: el sentido queda sin densidad, sin paradoja, sin indecidibilidad, y es ocupado totalmente por la ambivalencia". A partir de esta condición Ludmer postula el fin del "campo" tal como lo entendió Bourdieu, de modo que las distintas esferas quedan virtualmente disueltas y se borran "las identidades literarias, que también eran identidades políticas". De acuerdo a su perspectiva la realidad ya no es un elemento exterior a la producción simbólica sino que pasa a formar parte de un conglomerado de distintos órdenes (económico-mediático) de donde deriva la pérdida de poder crítico del arte contemporáneo. El funcionamiento mediático, que desdibuja las categorías rectoras de la modernidad, en esta clave de lectura constituye una gran masa indiferenciada, de modo que resulta difícil operar contra un blanco específico. En este sentido, Ludmer afirma que "al perder voluntariamente especificidad y atributos literarios (...) la literatura postautónoma perdería el poder crítico, emancipador y hasta subversivo que le

asignó la autonomía a la literatura como política propia, específica". Y remata: "Es posible que ese poder o política ya no pueda ejercerse hoy en un sistema ('realidad') que no tiene afueras".[56]

Teniendo en cuenta la complejidad del asunto (de donde se desprende este doblez, que es estético y teórico), para pensar si puede reponerse un vector crítico en los experimentos digitales parecería un imperativo actualizar el topos modernista de la ruptura, pero el problema radica en que solo la presencia del procedimiento no equivale de por sí a la constitución de una posición crítica. De hecho, los experimentos vanguardistas de principios del siglo XX oscilan entre el rechazo a las nuevas formas de vida y su celebración, vértice este último en el que se encuentra el futurismo (con el que las expresiones del siglo XXI comparten varias características). Además, la abstracción rupturista de las formaciones digitales hoy debe ser leída en un nuevo contexto, que Jameson califica como "posfordista", en el que el gesto de ruptura fue completamente asimilado e incluso forma parte de los discursos *mainstream*. Esto significa leer dicho gesto en una nueva pauta hegemónica, a partir de lo cual dejaría de funcionar como tal y desde donde aquel potencial crítico de la literatura electrónica más opaca empieza a resultar, al menos, discutible. El debate, decía, actualiza los cruces que se dieron en la década del sesenta alrededor del concretismo pero también del arte pop. Los objetos digitales, así como ocurría con las sopas Campbell de Warhol, pueden ser leídos en una u otra clave: desautomatizan la visión, cortan el flujo del consumo pero también expresan cierta fascinación con aquello que están señalando.

56 A esta serie de recortes podríamos agregar algunas apreciaciones de David Evans, quien se interroga por la real interacción entre las políticas económicas del neoliberalismo, un estado de guerra y los nuevos desarrollos en el campo de la imagen. Para Evans existiría un vínculo indisoluble entre el mundo de la imagen (que funciona como principal materia prima de los experimentos digitales) y la acumulación del capital (cf. 2009).

¿Cómo salir del enjambre a partir de un zumbido?

La idea de que el trabajo poético puede resultar crítico está en el centro del programa de Franco Berardi en *The uprising on poetry and finance*. Según su postura el poder financiero separa el intelecto del cuerpo, por lo que solo "la revitalización del lenguaje poético" –contra el tecnocrático que emerge como un dogma desde los Bancos Centrales– "puede abrir el camino hacia una nueva forma de autonomía social" (cf. 2012, p. 8). En esta línea la poesía es explicada por la posibilidad de subvertir la relación que existe hoy entre la esfera biopolítica y el capital financiero, de manera que la voz poética se erigiría como estrategia para la reactivación de la palabra (cf. p. 13). Y su abordaje es relevante porque justamente piensa el vínculo entre poesía y mundo financiero, pero la complejidad a la hora de tomarlo como referencia radica en que los experimentos digitales, como decía en el apartado anterior, por momentos parecerían funcionar más bien como síntoma del semiocapitalismo. Entonces en este punto, y en principio, habría que señalar un problema de objeto.

Berardi concibe la poesía como "un exceso del lenguaje" (*ibídem*, p. 141), en línea con el famoso verso de Mallarmé para quien el poeta sería aquel que le da "un sentido más puro a la palabra de la tribu"; o más acá en el tiempo, con el postulado de Ezra Pound de que "la literatura es el idioma cargado de sentido en su grado máximo". Desde su perspectiva, quizá algo esquemática, la poesía queda reducida a la posibilidad de explotar "el lado emocional del lenguaje" (*ibídem*, p. 21). Pero como decía, el concepto de voz en tanto singularidad corporal (que queda asociado a estas referencias de la tradición) define un arte poética que entra en tensión con la literatura digital, porque los experimentos electrónicos distorsionan la voz, la *samplean*, de modo que esta deja de funcionar como "singularidad". Entonces, ¿por qué pensar a trasluz de los postulados de Berardi en este apartado? Justamente para complejizar algunas categorías que suelen cristalizarse de manera muy rígida. En este punto, a partir del corpus analizado, me interesaría marcar que si la función poética pudiera ser explotada no por la palabra del poeta que trabaja el lenguaje en su grado máximo de expresión sino a partir de un algoritmo programado entonces las

diferencias entre arte y sistema, entre literatura y capital financiero, dejarían de presentarse como tan bien delimitadas.

De aquella concepción sentimental de la poesía, en el esquema de Berardi surge la idea de que como "el capitalismo financiero-digital creó una realidad cerrada que no puede abordarse con las técnicas de la política" (*ibídem*, p. 157), entonces "solo un acto de lenguaje nos permitirá crear nuevas condiciones, un acto de lenguaje que escape a los técnicos automatismos del capitalismo financiero" (*ibídem*). Atendiendo a este punto, cabría preguntarnos si la literatura programada no replica aquella maquinaria vaciadora de toda discursividad poética al mismo tiempo que funciona por ciertos mecanismos tradicionales de la poesía. ¿No se presentan matices que habría que atender, como que la repetición de tales discursos automatizados logra replicar cierto *Wesen* de la literatura que es anterior al quiebre tecnológico? Para Berardi la poesía "es lo que no puede reducirse a información" (*ibídem*, p. 147). Sin embargo, si acordamos que los experimentos como "IP Poetry" sirven para pensar autorreflexivamente el saber que el lenguaje tiene sobre sí mismo en la actualidad, entonces –vuelvo a decir– no se trata tanto de pensar el trabajo poético en sí sino de explicar la función poética que, como vimos, puede ser explotada a partir de determinadas operaciones algorítmicas sobre un cuerpo potencialmente infinito de información. De esta manera también "poesía" e "información" dejarían de ser categorías enfrentadas.

Ahora bien, incluso más allá de este problema de objeto, la discusión con Berardi, a partir de determinados fragmentos en su desarrollo teórico, sirve para pensar específicamente cómo leer las tecnopoéticas con respecto a su potencial crítico. Berardi dice que hoy "el arte realiza un diagnóstico de la contaminación en la infoesfera" pero también que "funciona como una terapia que interviene en el organismo afectado (...) Se trata –sostiene– de crear esferas de singularidad" (*ibídem*, p. 150). La discusión en este punto pasa por definir exactamente qué es lo que hace el arte que asume su entorno tecnológico con respecto a las características del medio que lo contiene. Es decir, el debate pasaría por revisar este planteo tan rotundo de Berardi, porque decía que el gesto formal de la literatura digital también puede ser leído como celebratorio. La pregunta, usando dos figuras de distintas zonas de la teoría, sería ¿cómo es posible salir del enjambre a partir de un zumbido? La idea de "enjambre" (que

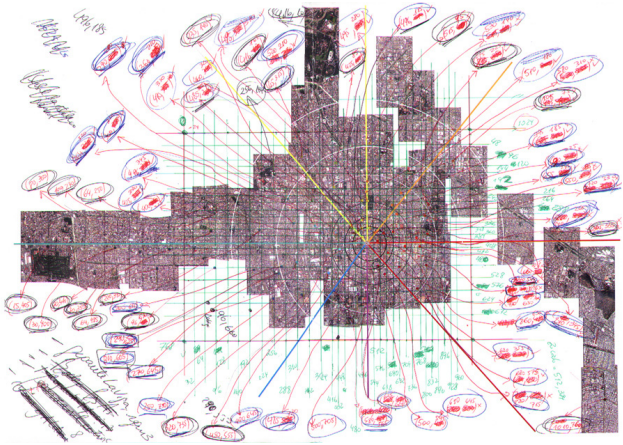
señala los modos de funcionamiento del ambiente electrónico) es del propio Berardi y la de "zumbido" (que refiere a ciertas características de la producción de imágenes en ese mismo entorno) es de David Joselit.

Con respecto al primer concepto Berardi sostiene que en la actualidad se produce una automatización de la palabra que tiene lugar en dos niveles: en principio, los signos quedan escindidos "de la carne" (de la materia concreta) y pasan a producir signos (cf. *ibídem*, p. 17): como ya vimos la palabra se disocia del referente. Este mecanismo, que según Berardi "desliga las palabras de su potencia afectiva" (2012, p. 18), tiene como antecedente una larga tradición que en el plano estético va desde las vanguardias históricas hasta el simbolismo. De hecho para Berardi cuando Rimbaud pidió una "desregulación de todos los sentidos" los poetas pasaron a experimentar con el olvido del referente y la materialidad del significante. Es decir, los simbolismos francés y ruso rompieron el vínculo referencial-denotativo entre las palabras y el mundo, en favor de una potencia connotativa a partir de la cual "las palabras se convirtieron en evocaciones polisémicas para otras palabras" (*ibídem*, p. 18-19). "Esta magia del lenguaje posreferencial –para Berardi– anticipó el proceso general de desreferencialización que ocurrió cuando la economía devino en semio-economía" (*ibídem*).[57] Alrededor de estas observaciones, que van de la expresión estética a la lógica del funcionamiento económico, construye el concepto de "enjambre": "cuando el cuerpo social está conectado por un automatismo tecnolingüístico de tales magnitudes actúa como un enjambre, es decir, como un organismo colectivo cuyo comportamiento es dirigido automáticamente por interfaces conectivas" (*ibídem*, p. 14). "Si queremos entender algo más sobre la subjetividad social actual –sigue más adelante– el concepto de la multitud necesita ser complementado con los conceptos de red y enjambre" (*ibídem*).

57 El trazado de esa tradición puede ayudarnos a pensar las dificultades de este vector crítico en el presente. Si recuperamos la línea histórica que desplegamos al comienzo no queda claro si lo de Rimbaud realmente es una predicción o si condice con una etapa incipiente del capitalismo donde la abstracción ya empieza a configurarse como una característica del intercambio económico. A partir de allí, más que leer a Rimbaud como un adelantado con respecto a su tiempo, deberíamos pensar su operación poética a partir de estas categorías de crítica o celebración, lo cual nos llevará, nuevamente, a los territorios ambiguos de una palabra poética que nunca señala de manera lineal los objetos con los que trabaja.

El zumbido de Joselit, por su parte, en íntima relación con las ideas de Berardi, refiere a un efecto de la circulación masiva de las imágenes en el contexto digital, que produciría una especie de saturación, un "buzz" (cf. p. 16).[58] Y este "buzz" es replicado, desde cierta indagación estética, por los experimentos de literatura y arte digital. La infinita replicación de los bots en Twitter (el acople de fragmentos sueltos sintetizados en un mismo feed) en efecto reproducen una suerte de zumbido. El ruido de "Untitledocument", que antes relacionamos con la postulación futurista del *rumore* y que apunta a una ecología cultural ruidosa, también admite ser leído desde la categoría de "buzz". Lo mismo pasa con las obras caóticas de Sardón que funcionan a partir del tráfico de las telecomunicaciones. "Sala de escritura", por ejemplo, es una instalación interactiva en la que una serie de palabras escritas por las personas que visitan la muestra es ordenada en una proyección de acuerdo al tráfico de telecomunicaciones de la zona en ese momento. En este caso el gran caudal de llamadas, recuperadas de la red de datos mediante conectividad EOC, figuran una representación ruidosa que también cabría pensar a partir de la idea de un zumbido. Esto mismo cobra una potencia particular en "Visualización del tráfico de telecomunicaciones", una instalación realizada en distintas ciudades siguiendo la misma lógica de recuperación del tráfico del momento. Allí se accede a vistas satelitales, mapas de calor, infografías con círculos de distintos tamaños, listados interminables en un pentagrama perforado por un lápiz, cuentas matemáticas, enumeraciones, parábolas coloridas sobre un fondo negro, figuras abstractas, gráficos donde se exponen las llamadas que se realizaron en distintas áreas durante un día entero; o las frecuencias en las comunicaciones durante un segundo a cada hora del día o durante una semana; o la posición de las antenas de telefonía celular que diagraman una constelación. Semejante caudal de datos, de nuevo, produce la sensación de un zumbido: visual, material, sonoro, lingüístico, numérico, incluso mental.

58 Para Joselit las imágenes ya no dependen de las categorías de "copia" y "original" tal como las postuló Benjamin. Según su postura, ahora basan su potencial en su inserción en redes donde son plausibles de reconfiguración: "Las imágenes ya no pertenecen a un sitio específico" (p. 14), afirma.



"Visualización del tráfico de telecomunicaciones" (fragmento) de Mariano Sardón (imagen tomada de la web del autor)

En consonancia con estos gráficos que marcan los itinerarios preestablecidos, para Berardi "el comportamiento de las personas en una red no es aleatorio, como los movimientos de una multitud, porque la red implica y predispone caminos para el networker" (2012, p. 15). Y agrega:

> Un enjambre es una pluralidad de seres vivos cuyo comportamiento sigue (o parece seguir) reglas incrustadas en sus sistemas neuronales (...) Cuando la infoesfera es demasiado densa y demasiado rápida para una elaboración consciente de información las personas tienden a conformarse con un comportamiento compartido (*ibídem*).

Por lo tanto, el trabajo a partir de un zumbido no parecería ser la mejor manera de sacarnos de nuestra condición de enjambre, aunque es cierto que si la operación estética produce la distancia adecuada tal vez pueda contener una fuerza de extrañamiento. Quizá la potencia crítica de las expresiones digitales no radique en bloquear los caminos instituidos por las nuevas tecnologías, (es decir, por interrumpir los flujos de la información) sino sencillamente en hacer visibles esos caminos en los que nos movemos sin darnos demasiada cuenta. En este sentido habría que analizar caso por caso, si es que dicha operación puede ser relevada.

Otra forma de automatización de la palabra según Berardi, que está relacionada con estos conceptos de "enjambre" y "zumbido", es la indexación del lenguaje (cf. p. 18), y estos modos de indexación también nos sirven para pensar el poder crítico de los experimentos electrónicos. Berardi explica las ideas de Frederic Kaplan en su ensayo "Las palabras valen oro", quien detalla cómo funciona esto en el semiocapitalismo: cuando activamos motores de búsqueda en Google dos algoritmos definen la reducción del significado lingüístico de las palabras en pos de un valor económico; el primero encuentra las distintas apariciones de esa palabra y el segundo las vincula con su valor monetario. Esta faceta del lenguaje digital está en el centro de la idea de Boris Groys sobre Google como "gran curador verbal" del presente. Para Groys, el famoso buscador se manifiesta como una realización técnica traicionera, ya que no muestra todos los contextos de las palabras buscadas, y en este sentido funciona como "una subjetividad oculta (y potencialmente peligrosa)" (p. 200). Así, aquella liberación de las palabras (en su posibilidad de efectuar distintas trayectorias) que antes relacionamos con las ideas de Marinetti hoy constituye una liberación aparente, al fin de cuentas como la de los flujos de capitales. Lo que hay detrás en ambos casos es una manipulación interesada, movida por la especulación y el negocio. En este sentido, experimentos como "IP Poetry" de Romano o "El peronismo (spam)" de Gradin (o cualquier otro que funcione a partir de búsquedas en Google) quedan atados a esta lógica de aparición de las palabras según su valor monetario. Si no hay una propuesta explícita a partir de la cual el algoritmo generado pueda trastocar esta lógica de la monetización, entonces la combinatoria poética de la literatura programada –más allá de los modos en que circulen sus experimentos– siempre estará condicionada por estas formas solapadas del negocio que prácticamente monopolizan la vida virtual.

Estos aspectos suman espirales en el grado de complejidad a la hora de analizar el vector crítico del arte digital, incluso cuando aparezca explicitado en la superficie del proyecto. Hay algo al nivel de la forma, que viene cargado con la propia lógica del medio, que nos obliga a tomar distancia y a revaluar cada elemento sobre un fondo difuso que viene dado por el contexto de enunciación. De allí que el apartado anterior se cierre con la idea de que este tipo de experimentos, desde un punto de vista de una política-estética, nos llevarán siempre a una ambigüedad del problema; o, mejor (dirá Ludmer con respecto a sus literaturas postautónomas) a cierta "ambivalencia" crítica.

PALABRAS FINALES

En torno a la noción de "valor"

En el campo de problemas que posibilita pensar el arte contemporáneo en torno a ciertos preceptos económicos, una de las aristas tiene que ver con la relación tensa que existe entre el valor monetario de las obras y su valor estrictamente estético. La historia de este doblez, que a menudo ha sido tematizado por los propios artistas, es extensa. Por ejemplo, Piero Manzoni en 1961 dio a conocer su serie de noventa latas tituladas "Merda d´artista", las cuales teóricamente contienen 30 gramos de materia fecal y que, podríamos decir, siguen la línea del "patrón oro", ya que en aquel entonces su creador las valuó en el equivalente monetario de 30 gramos de oro. A partir de esta ocurrencia un gramo de "mierda de artista" se corresponde con un gramo de metal precioso, de donde se desprende un tratamiento irónico de esta relación entre valor monetario y valor artístico. Este vínculo en las latas de Manzoni adquiere una dimensión incluso más significativa con el paso del tiempo, ya que en el año 2016 una de esas latas fue subastada por 275.000 euros, es decir, a un precio muy por encima de la valuación inicial.[1] Más acá en el tiempo podríamos elegir muchísimos ejemplos que sirven para seguir pensando este vínculo conflictivo. En el 2015, por ejemplo, se desató una especie de polémica alrededor de la obra "Vaso de agua medio lleno" del artista cubano Wilfredo Prieto, cuando en ARCO (la feria internacional de arte contemporáneo de Madrid) su precio fue fijado en 20.000 euros. La obra consta de un vaso de vidrio, lleno de agua hasta la mitad, apoyado en una repisa de madera. Cuando fue consultado por el diario ABC el artista dijo:

> Si me pregunta por el precio de la obra, le tengo que decir que eso no tiene nada que ver conmigo, sino con el mundo y el espectáculo en el que vivimos. En ese sentido, puede ser hasta barato. O puede ser caro. Pero yo no voy a discutir sobre ese asunto, sino sobre el elemento discursivo de la pieza. Yo no cuestiono si un papel vale cien dólares porque lo han acuñado como billete

1 Cf. https://www.telam.com.ar/notas/201612/173626-la-obra-merda-dartista—de-piero-manzoni-se-subasto.html. Teniendo en cuenta la cotización actual del oro, según la valuación de Manzoni, hoy cada lata saldría alrededor de 1500 euros.

> de cien dólares. Eso es un consenso social en el que no entro. Como lo es que un apartamento cueste 150.000, cuando en realidad construirlo vale 10.000. Ese no es mi problema, sino la comunicación artística.[2]

Y me interesa esta respuesta porque pone de relieve una característica que aparece exacerbada en el mundo del arte pero que funciona dentro de un sistema más amplio que lo contiene, y que no es otra que la función autopoiética del capitalismo contemporáneo, a partir de la cual (siguiendo cierta zona teórica) hablábamos de "espectros de valor". Me refiero a que estas anécdotas ponen de relieve, desde un nivel que supera el aspecto temático e incluso el formal (en el sentido de que se constata desde los propios modos de circulación y legitimación del arte), el misterio central de la constitución de los precios en este capitalismo que está desligado de una base productiva y material. En la novela *El mapa y el territorio*, Michel Houellebecq indaga el cruce entre mercados financieros y arte contemporáneo, y se refiere a la problemática de la fijación de precios justamente en estos términos. Cuando el protagonista, un pintor que se nos presenta como ajeno al mundo, tiene que ponerle precio a su obra, dice el narrador: "los estudios de Jed habían sido puramente literarios y artísticos y nunca había tenido la oportunidad de meditar sobre el misterio capitalista por antonomasia: el de la formación de los precios" (p. 82). De hecho cuando la tasación de sus cuadros asciende a cifras millonarias el protagonista reflexiona sobre ese misterio de la economía de mercado y llega a la conclusión de que "no tiene ningún sentido" (p. 202).

Ahora bien, en lo que refiere al arte digital, en la primera parte yo traía a colación los hitos del criptoarte: la tarjeta coleccionable "Homer Pepe" creada por Joey Loone y vendida en 320.000 dólares, y sobre todo "Everydays, The first 5000 days", la obra de Beeple que fue subastada en casi 70 millones de dólares. Por supuesto que estas obras permiten pensar en términos de una tensión entre valor monetario y valor poético, pero el resto del arte digital que no trabaja a partir de la tecnología de cadena de bloques tiene menos margen

2 Cf. "Wilfredo Prieto: 'Podría venderle el vaso a un euro a quien demuestre que su concepto es fallido'", en ABC, marzo de 2015: https://www.abc.es/cultura/arte/20150306/abci-entrevista-wilfredo-prieto-artista-201503052040.html

para explotar ese misterio central del capitalismo contemporáneo que es la fijación de precios por encima de una línea que se encuentra en constante flotación. Al menos la mayoría del corpus trabajado en este libro se trata de proyectos colgados en la web que operan en un mercado indirecto, de premios y galerías, y ocasionalmente en el de la monetización por visitas que posibilitan los distintos servidores de las páginas web. Es decir, suelen ser obras abiertas al público, que solo requieren tener acceso a internet para poder ser visualizadas y que todavía no funcionan a partir de la idea de escasez artificial generada por los token no fungibles, condición básica en el mundo del coleccionismo que posibilita que una obra fije un precio desorbitado. Sin embargo, a pesar de esta ausencia de la obscenidad de una cifra, es un corpus que habilita el cuestionamiento sobre su valor poético. Me refiero a que son obras que constantemente son objeto de debate acerca de su propia condición estética.

En efecto, desde que empecé a trabajar con literatura digital, cada vez que expongo los avances en distintos congresos son recurrentes las observaciones del público en línea con expresar una inquietud sobre si dichos experimentos tienen la suficiente densidad como para ser tomados como objeto de estudio. Estas observaciones, como decía, se dan más allá de atender a la dinámica del mercado (es decir, sin tener en cuenta si son obras por las cuales se paga o no un monto determinado), por lo cual apuntan directamente a discutir las condiciones de posibilidad de la existencia de un canon. Por mi parte siempre desestimé ese debate pero entiendo que la cuestión del valor (en las distintas manifestaciones literarias) ha producido dossiers enteros. En esos intercambios mi respuesta es que me interesa pensar este tipo de obras desde una noción de "valor" que no siga los criterios por los cuales se conforma un canon, sino en tanto facilitan decir alrededor de ellas un diagnóstico, ocasionalmente un programa, sobre el arte y la cultura en general o incluso –de manera más abarcadora– sobre el presente que nos toca habitar. Es decir, son objetos que valen en tanto permiten construir un marco teórico para pensar la época contemporánea. Y lo mismo diría de aquellas obras de dudosa factura artística que consiguen posicionarse en el mercado de subastas con cifras millonarias. Desde mi perspectiva, estos experimentos se presentan como síntoma de problemas que valen la pena de ser pensados y si son "buenos" o "malos" es tema de una discusión en segundo grado que sin embargo vale la pena tener

en cuenta (está claro que conviene evitar la famosa frase "sobre gustos no hay nada escrito" porque cada vez que la enunciamos Bourdieu se revuelca sobre su tumba). La idea de un valor intrínseco de estas y otras textualidades, entonces, está en debate y las argumentaciones en torno al problema pueden resultar esclarecedoras de varios aspectos, en principio sobre su inscripción en determinada tradición o su ubicación en un canon posible, pero extensivamente sobre los modos en que dicha tradición y dicho canon se constituyen en un momento determinado. Por ahí pasa lo más interesante de esta discusión, y en esa línea cabría pensar una sociología del gusto sobre cómo se constituyen esos valores a lo largo del tiempo.

Entonces, al igual que el dinero, el valor poético de los experimentos digitales dependerá de los sistemas de circulación en los que se encuentren, lo que significa pensar las instituciones que los regulan. En este sentido, las invectivas teóricas de Ludmer contra el régimen de autonomía postulado por Bourdieu (y contra la consecuente noción de "campo") alcanzan un límite. Los valores fluctúan, son difíciles de fijar, es cierto, tanto en la economía como en el arte, pero eso se corresponde con un espíritu de época que fue calculadamente construido. Ya sea las políticas de los Bancos Centrales o de la crítica académica (por nombrar solo algunos actores de esos campos que fijan valor) se encuentran históricamente condicionadas y se vinculan con determinada estructura ideológica, tal como explica Terry Eagleton a propósito de la literatura cuando releva las distintas concepciones en distintos momentos. Con esto quiero decir que en nuestro caso la discusión por el valor será también una lucha de fuerzas, institucional, que incluso puede modificar el objeto que estamos estudiando. Pero que la discusión sea parte constitutiva del abordaje de este tipo de corpus ya nos dice algo con respecto al presente que las mismas obras proponen poner en cuestión. Si William Wordsworth, uno de los poetas más importantes del romanticismo inglés, decía que "la poesía no solo tiene un precio fijo sino un valor inconmensurable" (en Robinson, p. 10), la idea del poema como un "fetiche o ídolo" (de nuevo las palabras son de Wordsworth) en este tipo de corpus se ve conmovida, porque cierto aura de lo manuscrito, de la poesía como condición ritual, queda voluntariamente debilitada. Y si Percy Shelley en "Defensa de la poesía" (1821) defendía el valor social y político del poeta (un valor trascendental más sólido que los valores fluctuantes de la

economía)[3] hoy esa discusión –al menos en esos términos– parecería no tener lugar. Por supuesto que no todos los experimentos explotan de la misma manera la "poeticidad" e incluso podría construirse un canon de la literatura digital atendiendo a cuestiones procedimentales y de realización. Sin embargo, en términos generales, y en el horizonte más amplio de la producción estética, estos objetos experimentales habilitan el cuestionamiento de su propio valor, poético y ritual, en una sociedad tecnológicamente desacralizada. Se trata de pensar el estatuto conmovido de lo poético en el siglo XXI y en ese sentido la literatura electrónica aparece como una expresión sumamente significativa.

Bahía Blanca / Martínez / Mar del Sur, 2019-2021

3 "Defensa de la poesía" de Shelley fue una respuesta a "Las 4 edades de la poesía" (1820) de Thomas Love Peacock, quien ubicaba a la poesía en el mercado de bienes (cf. Robinson, p. 114).

Referencias

Alberti, Javier (2017). *Miles de millones* [en línea]. diegoalberti.net. Recuperado el 6 de marzo de 2020 de http://www.diegoalberti.net/miles-de-millones/

Bots generados en Twitter:

@af_diff; [Tweet] Recuperado el 6 de marzo de 2020 de https://twitter.com/af_diff

@cc_diff; [Tweet] Recuperado el 6 de marzo de 2020 de https://twitter.com/cc_diff

@cl_diff; [Tweet] Recuperado el 6 de marzo de 2020 de https://twitter.com/cl_diff

@habitantesar; [Tweet] Recuperado el 6 de marzo de 2020 de https://twitter.com/habitantesar

@ib_diff; [Tweet] Recuperado el 6 de marzo de 2020 de https://twitter.com/ib_diff

@ln_diff; [Tweet] Recuperado el 6 de marzo de 2020 de https://twitter.com/ln_diff

@ln_title; [Tweet] Recuperado el 6 de marzo de 2020 de https://twitter.com/ln_tl

@pg12_diff; [Tweet] Recuperado el 6 de marzo de 2020 de https://twitter.com/pg12_diff

Doctorovich, Fabio (s.f.). *9Menem9* [en línea]. Postypographika. Poesía experimental. Recuperado 15 de febrero de 2020 de https://postypographika.com.ar/menu-en1/genres/hyperpo/9menem9/frame1.htm

—— (1997). *Abyssmo* [en línea]. Postypographika. Poesía experimental. Recuperado el 20 de febrero de 2020 de http://www.postypographika.com.ar/menu-en1/genres/hyperpo/abyss/menu-sp.htm

Gache, Belén (s.f.). *Word Market* [en línea] Recuperado el 15 de febrero de 2020 de http://meiac.es/turbulence/archive/Works/word-market/

—— (2006). *Wordtoys* [en línea]. Fin del mundo. Arte actual desde Argentina. Recuperado el 6 de marzo de 2020 de http://www.findelmundo.com.ar/wordtoys/

Golder, Gabriela (s.f.) *Rescate* [en línea]. Recuperado el 6 de marzo de 2020 de http://rescate.gabrielagolder.com/

Gradin, Charly (s.f.). *El peronismo (Spam).* [en línea]. Recuperado el 20 de enero de 2020 de http://www.peronismo.net46.net/

LÄUFER, Milton (2020). *8 minutes 46 seconds (i cant breathe)* [en línea]. Recuperado el 6 de marzo de 2020 de http://www.miltonlaufer.com.ar/8minutes46seconds/

—— (2017). *Charsein I* [en línea]. Recuperado el 6 de marzo de 2020 de http://www.miltonlaufer.com.ar/256nano/char-sein-1.php

—— (2017). *¿Dónde está?* [en línea]. Recuperado el 6 de marzo de 2020 de http://www.miltonlaufer.com.ar/santiago/

—— (2003). *El ojo y la mano* [en línea]. Recuperado el 6 de marzo de 2020 de http://www.miltonlaufer.com.ar/milton/elojo.php

—— (2003). *en cos* [en línea]. Recuperado el 6 de marzo de 2020 de http://www.miltonlaufer.com.ar/enc%20os.pdf

—— (2002). *La calma de los ruidos* [en línea]. Recuperado el 6 de marzo de 2020 de http://www.miltonlaufer.com.ar/la_calma_de_los_ruidos.pdf

—— (2019). *La ruta del remordimiento* [en línea]. Recuperado el 6 de marzo de 2020 de http://www.miltonlaufer.com.ar/rutadelremordimiento/

—— (2015). *Los caligramas de Babel* [en línea]. Recuperado el 6 de marzo de 2020 de http://www.miltonlaufer.com.ar/caligramas/

—— (2016). *Macrigator* [en línea]. Recuperado el 6 de marzo de 2020 de http://www.miltonlaufer.com.ar/macrigato/

—— (2018). *Nada cosmos caos* [en línea]. Recuperado el 6 de marzo de 2020 de http://www.miltonlaufer.com.ar/nadacosmoscaos/

—— (2001). *Silencios* [en línea]. Recuperado el 6 de marzo de 2020 de http://www.miltonlaufer.com.ar/silencios.pdf

—— (2002). *The Path of Remorse* [en línea]. Recuperado el 6 de marzo de 2020 de http://www.miltonlaufer.com.ar/pathofremorse/

—— (2003). *Zarza* [en línea]. Recuperado el 6 de marzo de 2020 de http://www.miltonlaufer.com.ar/milton/zarza.php

Marino, Iván (s.f.). *DNA Reader*. (Fuera de línea por actualización de protocolos https)

—— (s.f.). *Eliotians*. (Fuera de línea por actualización de protocolos https)

—— (2012). *Perlongherianas*. (Fuera de línea por actualización de protocolos https)

—— (s.f.). *Text field* [en línea]. Recuperado el 6 de marzo de 2021 de https://ivan-marino.com/works/schendel/textfields.html

—— (s.f.). *Ways to read Sade* [en línea]. Recuperado el 6 de marzo de 2021 de https://ivan-marino.com/works/sade/index.html

Múseres, Ciro (s.f.). *Empleoar* [en línea]. Recuperado el 6 de marzo de 2018 de www.empleoar.com.ar

—— (2006). *NN Red Desaparecidos* [en línea]. Rhizome. Recuperado el 6 de marzo de 2018 de http://classic.rhizome.org/portfolios/artwork/39995/

—— (2007). *Spamky* [en línea] Recuperado el 6 de marzo de 2018 de http://spamky.blogspot.com.ar/

—— (2005). *Untitledocument* [en línea]. Recuperado el 6 de marzo de 2018 de http://untitledocument.com.ar/

Romano, Gustavo (s.f.). *Devenir código* [en línea]. Recuperado el 6 de marzo de 2020 de http://4rt.eu/dc/

—— (2006). *IP Poetry*. [en línea]. Fin del mundo. Arte actual desde Argentina.Recuperado el 6 de marzo de 2018 de http://www.findelmundo.com.ar/ip-poetry/index.html

—— (2011-2013). *Mis diez días como consultor del Banco Mundial* [en línea] Recuperado el 6 de marzo de 2020 de http://www.gustavoromano.org/WB/

—— (s.f.). *Times notes* [en línea] Recuperado el 6 de marzo de 2020 de http://www.gustavoromano.org/timenotes/index.htm

Sardón, Mariano (2003). *a = b* [en línea] Recuperado el 6 de marzo de 2020 de https://www.marianosardon.com.ar/a=b/a=b.htm

—— (2012). *Cuatro días con Borges en mente* [en línea]. Recuperado el 6 de marzo de 2020 de https://www.marianosardon.com.ar/day_borges/borges_mind.htm

—— (2001-2002). *Divergencia diferente de cero* [en línea]. Recuperado el 6 de marzo de 2020 de https://www.marianosardon.com.ar/divergencia/div.htm

—— (2003-2004). *Libros de arena* [en línea]. Recuperado el 6 de marzo de 2020 de https://www.marianosardon.com.ar/books/books.htm

—— (2012) *El diarios de Adán y Eva* [en línea]. Recuperado el 6 de marzo de 2020 de https://www.marianosardon.com.ar/adan_eva/adan_eva_esp.htm

—— (2010). *Non Euclidean dialogues* [en línea]. Recuperado el 6 de marzo de 2020 de https://www.marianosardon.com.ar/dialogues/dialogues.htm

—— (2012). *N Pitágoras* [en línea]. Recuperado el 6 de marzo de 2020 de https://www.marianosardon.com.ar/pitagoras1/pitagoras1.htm

—— (2008-2011). *Telecommunication traffic visualizations* [en línea]. Recuperado el 6 de marzo de 2020 de https://www.marianosardon.com.ar/visualizations/visual.htm

—— (2004). *Texto entrópico* [en línea]. Recuperado el 6 de marzo de 2020 de https://www.marianosardon.com.ar/entropico/entropico.htm

—— (2008-2011). *Writing room* [en línea]. Recuperado el 6 de marzo de 2020 de https://www.marianosardon.com.ar/entropico/entropico.htm

Solaas, Leonardo (2005). *Intimidad* [en línea]. Recuperado el 6 de marzo de 2020 de https://solaas.com.ar/works/intimidad/index.html

—— (s.f.). *Not paintings* [en línea]. Flickr. Recuperado el 6 de marzo de 2020 de https://www.flickr.com/photos/solaas/albums/72157670754500875

Tisselli, Eugenio (2014-2016). *The 27th / El 27* [en línea]. Motorhueso.net. Recuperado el 6 de marzo de 2020 de http://motorhueso.net/27/

Uribe, Ana María (1998). *Gimnasia* [en línea]. Recuperado el 6 de marzo de 2020 de http://www.vispo.com/uribe/gimnasia.html

—— (1998). *Gimnasia 2* [en línea]. Recuperado el 6 de marzo de 2020 de http://www.vispo.com/uribe/gimnasia2.html

—— (1999). *Escalera* [en línea]. Recuperado el 6 de marzo de 2020 de http://www.vispo.com/uribe/escalera.html

—— (1968). *Bowling* [en línea]. Recuperado el 6 de marzo de 2020 de http://www.vispo.com/uribe/bowlinge.html

—— (1969). *Poema cortante* [en línea]. Recuperado el 6 de marzo de 2020 de http://www.vispo.com/uribe/cortante.html

—— (1968). *Tren en marcha* [en línea]. Recuperado el 6 de marzo de 2020 de http://www.vispo.com/uribe/tren.html

Zerbarini, Marina (2004). *Eveline, fragmentos de una respuesta* [en línea]. Recuperado el 6 de marzo de 2018 de http://marina-zerbarini.com.ar/evy/

Bibliografía

Aarseth, Espen (1997). *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Adorno, Theodor y Horkheimer, Max (1998). "La industria cultural. Ilustración como engaño de masas", en *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. (pp. 165-212), Madrid: Trotta.

Agamben, Giorgio (2006). "¿Qué es lo contemporáneo?", [texto inédito, leído en el curso de Filosofía Teorética de la Facultad de Artes y Diseño de Venecia]; Nájera, Verónica (Trad.). [En línea] Recuperado el 6 de marzo de 2020 de https://etsamdoctorado.files.wordpress.com/2012/12/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf

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

Aira, César (2020). "El dandy con un solo traje", en *Penúltima. Una revista literaria*. [En línea] Recuperado el 6 de marzo de 2020 de http://revistapenultima.com/el-dandi-con-un-solo-traje-por-cesar-aira/

Alemian, Ezequiel (2014). "Arte, letras y finanzas, entrevista de Halfon Mercedes", en *Página/12*, [En línea] Recuperado el 6 de marzo de 2020 de https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5479-2014-12-07.html

Arrighi, Giovanni (2009). "Las sinuosas sendas del capital, entrevista de Havey David", en *New Left Review*, [En línea] Recuperado el 6 de marzo de 2020 de https://newleftreview.es/issues/56/articles/giovanni-arrighi-las-sinuosas-sendas-del-capital.pdf

—— (2014). *El largo siglo XX*. (2ª edición). Prieto del Campo, Carlos (Trad.), Madrid: Siglo XXI.

Auerbach, Erich (1993). "La mansión de la mole", en *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (2ª reimpresión, pp. 427-463). Madrid: Fondo de cultura económica.

Barthes, Roland (1976). *El grado cero de la escritura; seguido de nuevos Ensayos críticos*, Buenos Aires,:Siglo XXI.

—— (1992) [1970]. *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Baudelaire, Charles (1995) [1859-1860]. *El pintor de la vida moderna*. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos: Murcia.

Baudrillard, Jean (1976). *Symbolic Exchange and Death*. Grant, Hamilton (Trans.), London: Sage Publication.

—— (2000). *Pantalla total*. Barcelona: Editorial Anagrama.

—— (1983). "The Precession of Simulacra", en *Art & Text 11* (primavera de 1983, pp. 28).

Bauman, Zygmunt (2002). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: FCE.

Benjamin, Walter (1986). "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov", en *Sobre el programa de la filosofía futura.* Barcelona: Planeta-Agostini.

—— (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.

Berardi, Franco (2017). *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires: Caja Negra.

—— (2012). *The uprising. On Poetry and Finance*. Los Ángeles: Semiotext(e).

Bizzio, Sergio (2007). *Era el cielo*. Buenos Aires: Interzona.

Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Bourriaud, Nicolás (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

—— (2009). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Brina, Maximiliano (2016). "De arte, tecnología y un nuevo tipo de lector", en *revista Luthor*, Nº 26, mayo. [En línea] Recuperado el 6 de marzo de 2018 de http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article145

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

Bush, Vannevar (2001) [1945]. "Cómo podríamos pensar", en *Revista de Occidente* (vol. 239, pp. 19-52).

Caffentzis, George (2020). *Trabajo, máquinas y crisis del capitalismo*. Buenos Aires: Tinta limón.

Carrión, Jorge (2021). "Walter Benjamin coleccionaría criptoarte: el aura llega a internet", en *The New York Times*, entrada del 11 de abril de 2021. [En línea] Recuperado el 26 de abril de 2021de https://www.nytimes.com/es/2021/04/11/espanol/opinion/criptoarte-nft.html

Carver, Raymond (2006). *Todos nosotros. Poesía completa*. Priede, Jaime (Trad.). Madrid: Bartleby editores.

Cayley, John (2002). "The Code is not the Text (unless it is the text)", en *Electronic Book Review*. [En línea] Recuperado el 6 de marzo de 2018 de http://www.electronicbookreview.com/thread/electropoetics/literal

Debord, Guy (2008) [1967]. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca editora.

Delillo, Don (2003). *Cosmópolis*. Martínez Lage, Miguel (Trad.), Barcelona: Seix Barral.

Doctorow, Edgard Lawrence (1988). *Vida de los poetas*. Barcelona: Anagrama.

—— (1996). *Poetas y presidentes*. Barcelona: Muchnik editores.

Eagleton, Terry (1998). "Introducción", en *Una introducción a la teoría literaria*. (2ª edición en español). México: FCE.

Escobar, Ticio (2004). *El arte fuera de sí*. Asunción: CAV/Museo del Barro.

Evans, David (ed.) (2009). *Appropriation*. Massachusetts: Whitechapel Gallery & The MIT Press.

Fernández Porta, Eloy (2007). *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Fisher, Mark (2017). *Realismo capitalista*. Buenos Aires: Caja Negra.

Fitterman, Robert (2017). "Rob, el plagiador plagiado", en *revista CIA*. (Nº 6, año 6, octubre, pp. 30-31).

Flaubert, Gustave (1985) *Madame Bovary*. Trad. Augusto Díaz Carvajal, (5ª edición), Buenos Aires: Losada.

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.

Gache, Belén (2004). *Escrituras nómades. Del libro perdido al hipertexto*. Buenos Aires: Limbo.

Gadamer, Hans-Georg (1977). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.

García, Luis Ignacio (2017). "La vanguardia en acto", en *Revista CIA*, (Nº 6, año 6, octubre). [En línea] Recuperado el 6 de marzo de 2020 de https://issuu.com/revistacia/docs/cia_n___6-oct2017

García, Tomás (2021). [Tomás García] *Cripotarte, bitcoin y blockchain: la digitalización del arte, el dinero y la originalidad*, [video] Youtube. Recuperado el 6 de abril de 2021 de https://www.youtube.com/watch?v=liSIThAG7Po&t=3s

Giunta, Andrea (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: editorial Paidós.

Goldsmith, Kenneth (2011). *Uncreative writing*. New York: Columbia University Press.

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

Han, Byung-Chul (2017). *La sociedad del cansancio*, Barcelona: Herder.

Houellebecq, Michel (2011). *El mapa y el territorio*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Huyssen, Andreas (2002). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Jakobson, Roman (1974). "La lingüística y la poética", en Sebeok Thomas, *Estilo del lenguaje*, Madrid: Cátedra.

Jameson, Fredric (1999). *El giro cultural*. Buenos Aires: Manantial.

—— (1992). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós.

Jappe, Anselme (2016). *Las aventuras de la mercancía*. Logroño: Pepitas de Calabaza.

Joselit, David (2013). *After art*. New Jersey: Princeton University Press.

Kirschenbaum, Matthew (2008). *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*. Cambridge: MA and London, UK: MIT Universitiy Press.

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

—— (2017). "Literatura expandida en el dominio digital", en *El taco en la brea*. (Año 4, Nº 6, mayo, pp. 220-245).

Krauss, Rosalind (1979). *La escultura en el campo expandido*. Barcelona: Paidós.

Laddaga, Reinaldo (2010). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Leroy, Franck (2021). "Green hackers around the world, let's destroy Bitcoin", en *Medium*, posteo del 6 de febrero de 2021. [En línea] Recuperado el 6 de abril de 2021 de https://medium.com/crypto-lucid/green-hackers-around-the-world-lets-destroy-bitcoin-725700434a8f

LEVIN, Harry (1974). "El Quijote femenino" en *El realismo francés* (pp. 303-332) Barcelona: Editorial Laia.

LINK, Daniel (2005). *Clases. Literatura y disidencia*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

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

LOTMAN, Iuri (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Ediciones Cátedra.

LUDMER, Josefina (2006). [Linkilo (cosas mias)] *Literaturas postautónomas*. [En línea] Recuperado el 6 de marzo de 2018 de http://linkillo.blogspot.com/2006/12/dicen-que_18.html

—— (2010). *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

LUNN, Eugene (1986). *Marxismo y Modernismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

LYOTARD, Jean Francoise (1992). "El realismo (cap. 1 frag. 3)", en *La posmodernidad explicada a los niños*. Barcelona: Gedisa.

MACHADO, Arlindo (2000). *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

MANDEL, Ernest (1979). "Las 'ondas largas' en la historia del capitalismo", en *El capitalismo tardío*. México, Ediciones Era.

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

MAPPERSON, Joshua (2021). "Rarest Pepe –'most important NFT in art history'– sells for 205 ETH", en *Cointelegraph*, posteo del 3 de marzo de 2021. [En línea] Recuperado el 6 de abril de 2021 de https://cointelegraph.com/news/rarest-pepe-most-important-nft-in-art-history-sells-for-205-eth

MARCUSE, Herbert (1978). *Cultura y sociedad*. Buenos Aires, Sur.

MARTEL, Julián (2007) [1891]. *La bolsa*. Buenos Aires, Losada.

Mavrakis, Nicolás (2014). "¿Monumentos en la web?", en *Revista Paco*. [En línea] Recuperado el 6 de marzo de 2018 de https://revistapac/o.com/hay-monumentos-en-la-web

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

McLuhan, Marshall y Fiore Quentin (1997). *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*. Barcelona: Paidós Ibérica.

McLuhan, Marshall (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.

Mendoza, Juan José (2011). *Escrituras past_ Tradiciones y futurismos del siglo XXI*. Buenos Aires-Bahía Blanca: 17 grises.

—— (s.f.) "Por una historia de las prácticas cruzadas", en *revista Luthor*. [En línea] Recuperado el 6 de marzo de 2018 de http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article147

—— (2016). "El Remodernismo. Literatura argentina y después... [un ensayo]", en *revista El matadero*, Nº 10, pp. 69-82. [En línea] Recuperado el 6 de (marzo de 2018) de http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/matadero/article/view/4972

Morton, Timothy (2018) [2013]. *Hiperobjetos*. Cortés Rocca, Paola (Trad.), Buenos Aires: Caja Negra.

Oubiña, David (2011). *El silencio y sus bordes*. Buenos Aires: FCE.

Palladino, Santiago (2018). "Néstor en blockchain", en *El gato y la caja*, posteo del 5 de marzo de 2018. [En línea] Recuperado el 6 de abril de 2021 de https://elgatoylacaja.com/nestor-en-blockchain

Perloff, Marjorie (2009). *El momento futurista*. Valencia: Pre-Textos.

—— (2010). *Unoriginal genius*. Chicago: The University of Chicago Press.

Rancière, Jacques (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

—— (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Rañi, Merlina (2017). "Miles de millones", en Alberti, Diego; *Miles de millones*. [En línea] Recuperado el 6 de marzo de 2018 de http://www.diegoalberti.net/miles-de-millones/

Robinson, Peter (2020). *Poetry & money*. Liverpool: Liverpool University Press.

Rolle, Carolina (2017). "Poéticas del tránsito en el arte latinoamericano contemporáneo", en *revista El taco en la brea*, (año 4, Nº 6, noviembre). [En línea] Recuperado el 6 de marzo de 2018 de https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/article/view/6967

Roose, Kevin (2021). "Este artículo se subastó en 560.000 dólares (y te contamos por qué)", en *The New York Times*, posteo del 25 de marzo de 2021. [En línea] Recuperado el 6 de abril de 2021 de https://www.nytimes.com/es/2021/03/25/espanol/nft-que-es.html

Rosa, Hermut (2016). *Alienación y aceleración*. Madrid: Katz

Rossel, Julieta (2021). Art & Coins, en *El flasherito*. [En línea] Recuperado el 27 de abril de 2021 de http://flasherito.com.ar/papelitos-pintados/

Rosset, Clément (2004). *Lo real. Tratado de la idiotez*. Valencia: Pre-Textos.

Shell, Marc (1985). *Dinero, lenguaje y pensamiento*. México, FCE.

Schklovsky, Víktor (1965). "El arte como artificio", en: Todorov Tzvetan *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana M. Nethol (1979), Buenos Aires: Signos.

Simmel, George (2005) [1903]. "La metrópolis y la vida mental", en revista *Bifurcaciones*, [En línea] Recuperado el 6 de marzo de 2018 de http://www.bifurcaciones.cl/004/bifurcaciones_004_reserva.pdf

Speranza, Graciela (2006). *Fuera de campo*. Barcelona: Anagrama.

—— (2005). "Por un realismo idiota", en *Boletín/12* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de Rosario.

—— (2013). "Tiempo recuperado. Apropiación 2.0", en *revista Otra Parte* (Nº 28, otoño-invierno). [En línea] Recuperado el 5 de junio de 2019 de http://revistaotraparte.com/n%C2%BA-28-oto%C3%B1o-invierno-2013/tiempo-recuperado-apropiaci%C3%B3n-20-0

Srnicek, Nick (2018). *Capitalismo de plataformas*. Buenos Aires: Caja Negra.

Toriz, Rafael (2017). "Qué calor hará sin vos en verano", en *Revista CIA* (Nº 6, año 6, octubre). [En línea] Recuperado el 6 de marzo de 2020 de https://issuu.com/revistacia/docs/cia_n___6-oct2017

Vaquero, Josefina (2020). "El arte de hacer 'máquinas' que puedan hacer arte", en *diario La Nación*, 2 de agosto, [En línea] Recuperado el 6 de diciembre de 2020 de https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-arte-hacer-maquinas-puedan-hacer-arte-nid2409348/

Vattimo, Gianni (1996). *La sociedad transparente*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Virilio, Paul (2001). *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Paidós.

Vogl, Joseph (2016). *El espectro del capital*. Buenos Aires: Cruce Casa Editora.

Watt, Ian (1957). *The rise of the Novel*, Berkeley and Los Ángeles: University of California Press.

Williams, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones península.

—— (2003). *Palabras clave*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Zola, Émile (2001) [1891]. *El dinero*. Madrid: editorial Debate.

Sobre el autor

Germán Ledesma nació en Bahía Blanca, provincia de Buenos Aires. Es Doctor en Letras por la Universidad Nacional del Sur. Se desempeña como profesor en las materias Introducción a la literatura (UNS) y Arte y Multimedios (UNComa). Fue becario doctoral y posdoctoral de Conicet. Integra proyectos de investigación en la UNS y en el CURZA de la Universidad de Comahue. Actualmente es parte del comité editor de la revista Cuadernos del Sur.

Germán Ledesma

EL SUSURRO DE LOS MERCADOS

Capitalismo financiero & Literatura digital

El libro piensa el problema del capitalismo, especialmente en su etapa financiera, con la mirada puesta en una zona de producción estética incipiente, como lo es la literatura digital. A partir del concepto de "correspondencias", que Raymond Williams construye en *Marxismo y literatura*, *El susurro* recupera un conjunto de características que se constatan en ambos niveles. El carácter autorreferencial que deriva de la autonomización del signo lingüístico, por ejemplo, es una característica tan extendida que la podríamos pensar como la piedra de toque tanto del capitalismo financiero como de la literatura digital. A su vez, el énfasis físico dentro de la producción estética, que toma la forma de la reificación, está ligado históricamente con la materialidad del avance tecnológico. A partir de allí, el libro se pregunta por la potencia crítica de los experimentos digitales, que quizá no radique en bloquear los caminos instituidos por las nuevas tecnologías (es decir, por interrumpir los flujos de la información) sino sencillamente en hacer visibles esos itinerarios en los que nos movemos sin darnos demasiada cuenta.

H++ CEI CENTRO DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO | UNR

ISBN 978-987-702-574-3