

Leónidas Lamborghini, Mauro Césari, Ezequiel Alemian: una “literatura de los medios” en el siglo XXIⁱ

Leónidas Lamborghini, Mauro Césari, Ezequiel Alemian: a "media literature" in the 21st century

Autor: Germán Ledesmaⁱⁱ

Filiación: Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina

Email: gerledesma@hotmail.com

Resumen: Teniendo en el horizonte crítico la tradición de un arte que se vincula con el entorno tecnológico analizamos aspectos de una literatura que, desde el papel, atiende al nuevo ecosistema digital. En este sentido pensamos que se constata un desborde de cierta lógica mediática actual hacia diferentes soportes que son anteriores al último quiebre en materia de comunicación, lo que nos permite pensar en un “fuera de sí” de la literatura digital. Si bien comenzamos analizando algunos aspectos de *Escrito con un nictógrafo* (1972) de Arturo Carrera, nos proponemos realizar un itinerario del presente. A partir de *Carroña última forma* (2001) de Leónidas Lamborghini, pero sobre todo de dos textos experimentales como *Contagiografía* de Mauro Césari (2014) y *El tratado contra el método de Paul Feyerabend* (2010) de Ezequiel Alemian, consideramos un corpus que puede leerse en los términos de una “literatura de los medios”.

Palabras clave: Experimentación, Literatura argentina, Literatura digital, Literatura mediática.

Abstract: Having in the critical horizon the tradition of an art that is linked to the technological environment we analyze aspects of a literature that, from the paper, attends to the new digital ecosystem. In this sense we think that there is an overflow of certain current mediatic logic towards different supports that are prior to the last break in communication, which allows us to think of an "out of itself" of digital literature. Although we begin by analyzing some aspects of Arturo Carrera's *Escrito con un nictógrafo* (1972), we propose to make an itinerary of

the present. From Leonidas Lamborghini's *Carroña última forma* (2001), but mainly of two experimental texts like Mauro Césari's *Contagiografía* (2014) and Ezequiel Alemian's *El tratado contra el método de Paul Feyerabend* (2010), we consider a corpus that can be read in terms of a "media literature".

Keywords: Experimentation, Argentine literature, Digital literature, Medium literature.

Nos proponemos abordar una condición multimedia y un gesto de ruptura en algunos proyectos textuales contemporáneos que, desde el soporte papel, aluden al nuevo ecosistema tecnológico en el que se desarrolla la literatura digital. En principio, esta categoría (que puede entenderse como un subsistema dentro de la literatura electrónica) designa aquellas obras o proyectos que, en correlato con el desarrollo de la web, no solo se difunden en las nuevas plataformas sino que son producidas por herramientas digitales. Sin embargo, a partir de esta definición algo esquemática pero que permite poner un límite en términos de cierta "especificidad",ⁱⁱⁱ consideramos que se constata un desborde de cierta lógica mediática actual hacia diferentes soportes que son anteriores al último quiebre tecnológico, lo que nos permite pensar en un "fuera de sí" de esta literatura.^{iv} Nuestra idea, consecuentemente, es incluir como "digitales" algunas obras que no están conectadas a circuitos o conexiones en red pero que permiten la activación de determinadas categorías que se relacionan con el nuevo entorno. A partir de esta operación crítica, como sostiene Charly Gradin, "lo digital se convierte en un contexto, en el rumor que acompaña a tantos fenómenos de la vida contemporánea" (Cit. en Kozak, *Tecnopoéticas* 82).

La idea de un arte tecnológico no es nueva, por lo que antes de comenzar con el análisis es conveniente repasar la tradición estética. El primer antecedente de una poética atravesada por los adelantos técnicos nos lleva hasta las experimentaciones visuales de Mallarmé sobre fines del 1800, quien produce atendiendo a los cambios incipientes en el entorno urbano, los cuales configuran un nuevo paisaje de cartelería publicitaria. Luego, a principios del siglo XX, las vanguardias históricas (especialmente los futurismos italiano y ruso) se

constituyen como movimientos precursores de aquellas prácticas literarias que salen de sus límites específicos y que con evidente gesto plástico establecen un cruce con la medialidad contemporánea. A mediados del siglo XX otras manifestaciones constituyen un nuevo capítulo en lo referido a un arte mediático: en principio el arte concreto, de fuerte tradición en Brasil, que lleva a un primer plano la puesta de lo material a partir de la reificación del signo, y unos años después ciertas expresiones de lo que se consideró de manera algo inorgánica la neovanguardia argentina. En cuanto a las experiencias vanguardistas de los años sesenta, pensamos en la poesía visual de Antonio Vigo ya que inaugura una faceta interactiva (característica relevante en la poesía digital); las grafías plásticas de León Ferrari en las que se destaca la visualidad de la letra (es decir, cierto carácter plástico que pone el énfasis en las tipografías); pero sobre todo la proclama de Roberto Jacoby de “tematizar los medios como medios”.^v El período es importante para pensar un arte tecnológico ya que, paralelamente a estos proyectos, es el momento en que dentro del arte argentino se constata el primer antecedente en el uso de computadoras: Marta Minujín presenta Circuit-Super Heterodyne en la Expo Montreal de 1967, en donde a partir de procedimientos informáticos procesó los datos que había recolectado previamente en una encuesta publicada en las páginas de un diario. Como vemos, las piezas que enumeramos tienen sus propias particularidades y se muestran heterogéneas. A la manera del esquema de Borges cuando piensa los precursores de Kafka (710), cabe pensar esta serie como un conjunto plausible de ser agrupado de manera crítica a partir del territorio que transitan las nuevas expresiones literarias del siglo XXI: en tanto estas últimas recuperan gestos y procedimientos que tienen una larga tradición. Así como Kafka creó sus propios precursores, la literatura digital nos mueve a visitar el pasado con una nueva lente. En ese abordaje, las discusiones en torno a la cultura de masas entre Walter Benjamín (*Dirección Única*) y Theodor Adorno (*Dialéctica de la ilustración*) como exponentes asociados a la escuela de Frankfurt, en conjunto con textos más recientes que actualizan dichas discusiones a la vez que piensan el nuevo entorno tecnológico –Marjorie Perloff (*El momento futurista, Unoriginal Genius*), Kenneth Goldsmith (*Uncreative Writing*), David Joselit (*After art*), Jerome

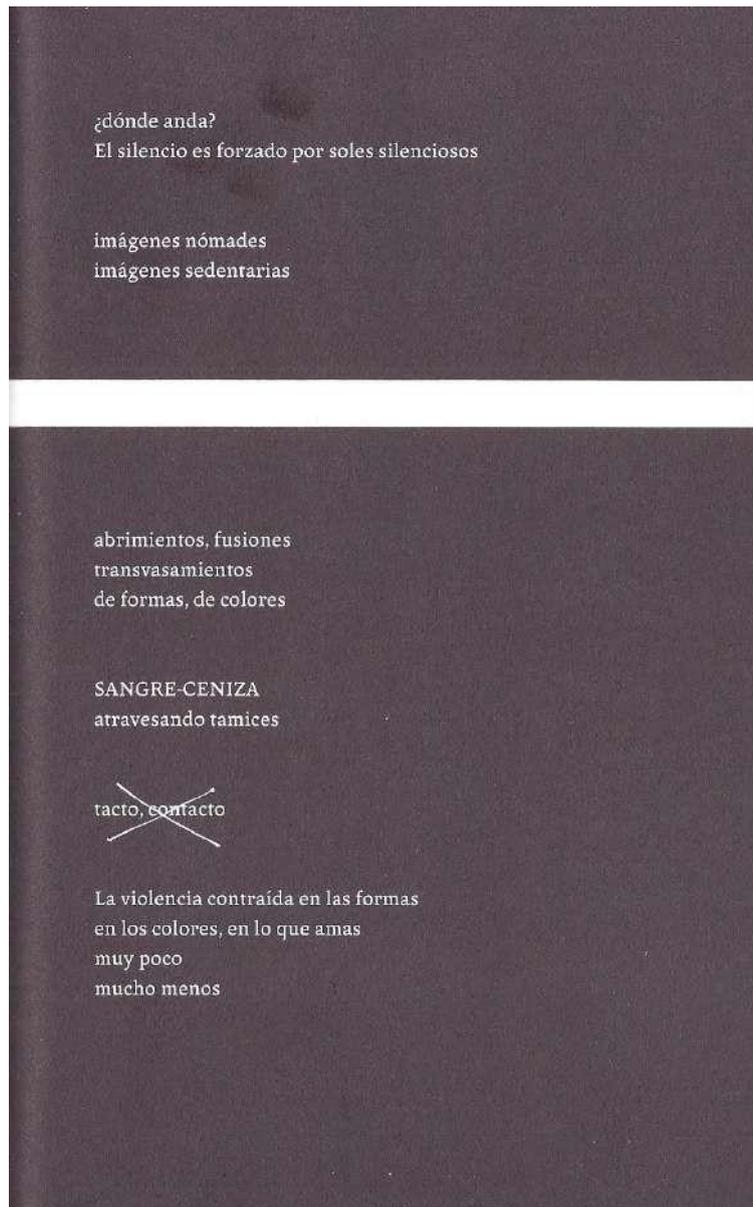
McGann (*Radiant Textuality*), entre otros— resultan clave para un entendimiento que reponga la dimensión histórica del problema.

En cuanto al corpus del artículo, decidimos recortar obras literarias que se presentan como experimentales, y que de alguna manera vendrían a continuar la serie que enumeramos en el párrafo anterior. Comenzamos analizando algunos aspectos de *Escrito con un nictógrafo* (1972) de Arturo Carrera, pero para realizar un itinerario del presente. En esta dirección, *Carroña última forma* de Leónidas Lamborghini sirve como nexo entre los proyectos literario-plásticos de mediados del siglo XX y los que se producen en la actualidad, ya que puede leerse como una última reescritura, efectuada en el año 2001, de una obra que comienza en 1955 y que funciona como “saga”. En cuanto al corpus contemporáneo, la idea es pensar como “tecnopoéticos” (usando el término que acuñó Claudia Kozak)^{vi} ciertos objetos que, como decíamos, se presentan estrictamente por fuera de la producción digital. Para ello seleccionamos dos ejemplos de lo que Juan José Mendoza, siguiendo la idea del apropiacionismo norteamericano, calificó como literatura “scanner” (67): *Contagiografía* de Mauro Césari y *El tratado contra el método de Paul Feyerabend* de Ezequiel Alemian. Se trata de obras que, en términos de Mendoza, ponen “la página de papel como un territorio y la ‘escrilec’ como un relieve” (69).

Arturo Carrera, Leónidas Lamborghini: antecedentes de una escritura tecnológica

Antes de pasar a los proyectos de Césari y Alemian vamos a analizar algunas obras que, siguiendo la idea de Borges sobre Kafka, pueden pensarse como precursoras. Se trata de trabajos experimentales con procedimientos y características específicas, que leídas desde el presente iluminan la serie del siglo XXI. *Escrito con un nictógrafo* (1972) de Arturo Carrera pone de relieve,^{vii} ya desde el título, la materialidad de una herramienta técnica: según el mismo Carrera, el nictógrafo se recorta como un condicionante material que sirve para escribir en la oscuridad, pero también como “un artefacto de escritura” que es útil para inventar “una manera para volver a escribir” e imaginar “otra poética” (29).

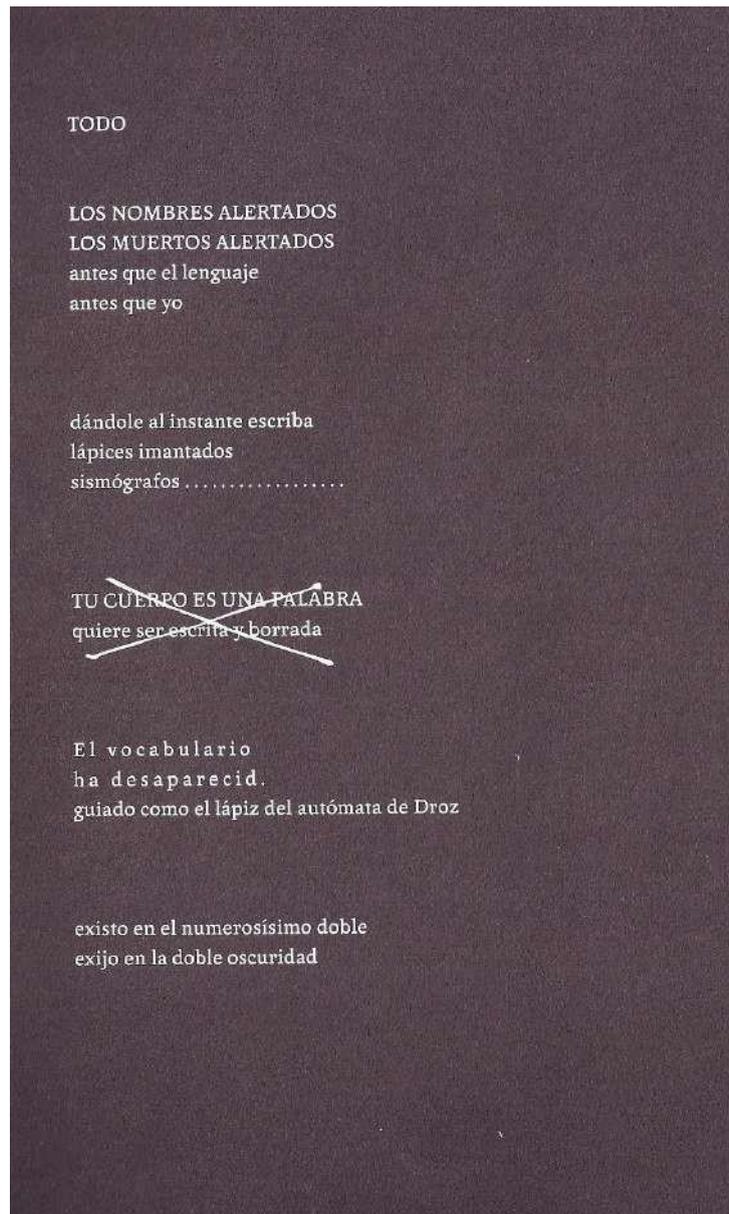
Dicha dimensión material puede resultar productiva a la hora de abordar los proyectos que se presentan en la aparente inmaterialidad de la web y, sobre todo, los que replican ciertos patrones del nuevo ambiente mediático desde las páginas de un libro. En la obra de Carrera, efectivamente, se evidencia una tensión de materialidades: entre la del soporte en el que se produce y la de la lengua como materia prima para la composición. En principio, la página negra visibiliza la materialidad del papel y, sobre todo, la de la tinta con la que se imprimen las palabras. Y en una dimensión plástica hace visible la propia página como un espacio significativo donde se ordenan los versos, se sobrescriben, se tachan, se separan por columnas blancas, en definitiva, se distribuyen conformando, además de un sentido semántico, un sentido espacial. Este énfasis en la espacialidad, en sintonía con la proclama estética de Roberto Jacoby de exponer “los medios como medios”, puede pensarse como una de las maneras de mostrar el medio en cuanto tal.^{viii} Las palabras necesitan de un espacio en el que materializarse y la poesía de Carrera lo deja en evidencia. Teniendo en cuenta las premisas del “modelo cuántico” de Jerome McGann para el abordaje de los textos digitales,^{ix} Carrera ya sintetiza que la forma de aparición de los objetos (sus rasgos visuales, sus paratextos) es tan importante como sus elementos lingüísticos. Según los versos de Carrera, se trata de “la página tensa / la página preñada / la página monte / la página gong” (10):



Esa página que actúa como “interfaz”^x es también una posibilidad de ruptura. En línea con el “fuera de campo” que se recorta como consenso crítico para leer la literatura del presente,^{xi} Carrera propone atravesar los límites de la imposición del medio: “De la página fui expulsado” (11), sostiene en consonancia con la ruptura de la diagramación tradicional: la página ya no es blanca, ni el discurso está ordenado de manera secuencial. De donde surgen algunos interrogantes: siguiendo a Edward Tufte,^{xii} por ejemplo, ¿qué es una página? ¿Cuáles son sus partes? ¿Cómo funcionan? Y por extensión, ¿qué es un texto literario y cómo funciona en determinado marco? Estas preguntas que activa Carrera para pensar la literatura en un momento histórico específico piden ser actualizadas

ante experimentos que, en otro contexto, también ponen de relieve sus posibilidades materiales.

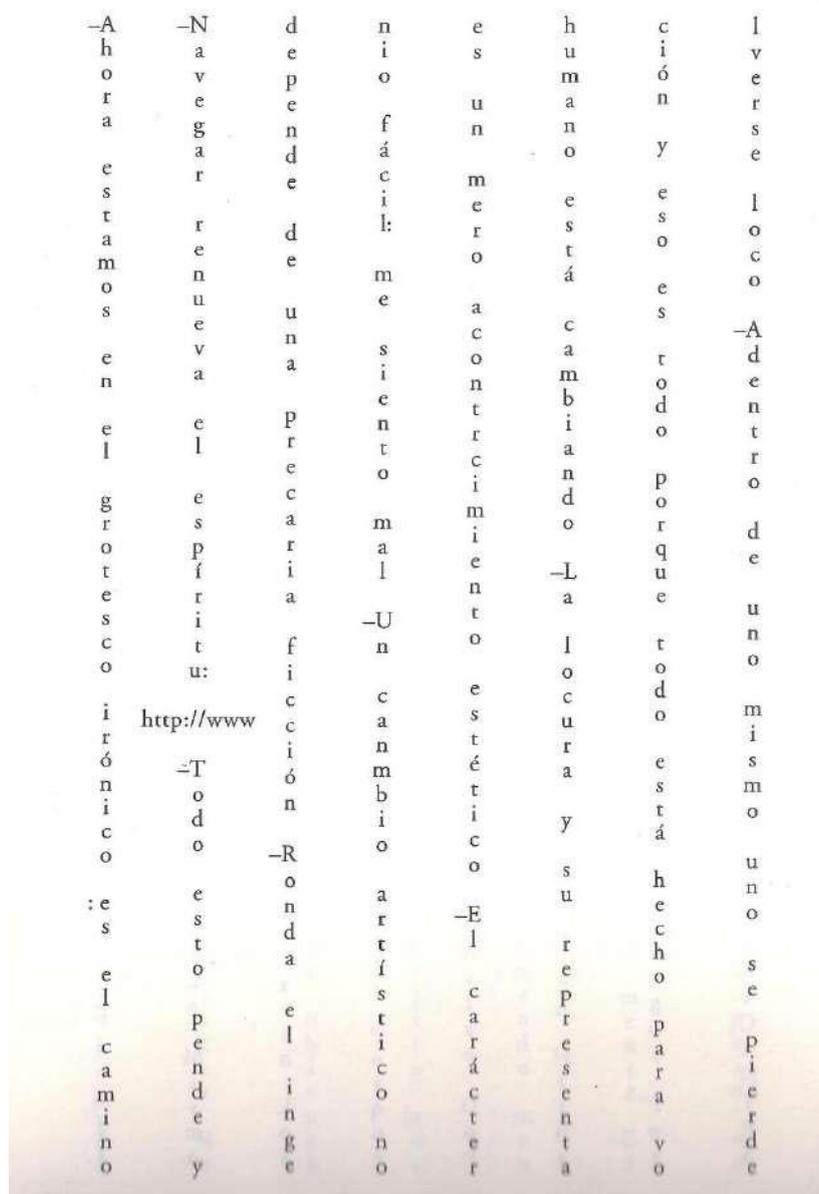
Sobre este fondo material, en ambos casos, se recorta la dimensionalidad de la lengua, su carácter físico. Efectivamente, en la obra de Carrera los rasgos formales, siguiendo aquella “violencia contraída en las formas” (3), integran parte fundamental del texto. La palabra, en un gesto experimental, es concebida más allá de su dimensión lingüística: “la palabra como yeso” (9), dice Carrera. Un trabajo que, de nuevo en sus propios términos y en mayúsculas, llega “HASTA TOCAR EL FONDO VACÍO DEL LENGUAJE” (7). En esta clave, a la par de lo semántico hay que leer los factores visuales, por lo que se destaca otra característica que lo vincula con la literatura digital: su evidente carácter intermediático. En concordancia con la apertura del lenguaje hacia una faz visual que viene dándose desde hace décadas, tanto la obra de Carrera como la literatura digital se posicionan en un “entre” que pone en vinculación lo estrictamente literario con elementos plásticos. Por ejemplo, en la siguiente página leemos una experiencia que es “anterior al lenguaje” (sic), sobre un fondo negro; la inversión de la idea de “la palabra como cuerpo” (“TU CUERPO ES UNA PALABRA”)^{xiii} en dos versos tachados con un trazo artesanal (contra la idea seriada del nictógrafo); un espaciado discontinuo; una letra desaparecida jugando en espejo con lo que se dice: en conjunto, seis agrupaciones blancas que funcionan como constelaciones sobre “la doble oscuridad” de la página impresa:



Escrito con un nictógrafo, en consonancia con el artefacto al que hace referencia, postula la creación de “nuevos alfabetos” (12). De esta forma se insinúa aquella “lengua zaum” que imaginaba Marinetti a principios del siglo XX y que hoy, con las posibilidades abiertas por la programación informática, vuelve a cobrar vigencia en una “nueva representación tipográfica pictórica”.^{xiv}

Carroña última forma de Leónidas Lamborghini,^{xv} como decíamos al comienzo, sirve como nexo entre estas expresiones literario-plásticas (la de Carrera pero también las de la neovanguardia de los sesenta) y las específicas del entorno digital ya que puede leerse como una última reescritura, efectuada en el año 2001, de una obra que comienza en 1955. Al igual que las anteriores reescrituras

características de la obra de Lamborghini se trata de una actualización que, desde lo temático y lo formal, refiere al entorno tecnológico del momento: lo que Fernando Molle llama “las infinitas voces del ruido contemporáneo” (9). El subte, los celulares, el nuevo paisaje urbano de carteles son todos materiales para una poesía del presente. Efectivamente estas constantes reelaboraciones se relacionan con un afuera cambiante que debe ser actualizado y reescrito en forma poética. Según Molle, Lamborghini dibuja “calles de palabras” en las que “aparecen esquirlas de poemas anteriores (libros como *Partitas*, *Episodios* y *Verme*) [son] reformulados y dispuestos en un nuevo escenario” (6). De aquí se desprenden dos características de la literatura digital: en principio, el énfasis físico dentro de la producción estética que está ligado históricamente con la materialidad del avance tecnológico^{xvi} y, por otro lado, el procedimiento de reescritura, extendido en el ámbito virtual,^{xvii} procedimiento que va en línea con aquella “postproducción” que postula Nicolás Bourriaud (*Postproducción*) para leer un corpus del presente. El crítico francés toma el concepto del ámbito de las artes audiovisuales para referir a un conjunto de técnicas de reescritura desarrolladas dentro del arte contemporáneo: “Desde comienzos de los años noventa –afirma– un número cada vez mayor de artistas interpretan, reproducen, reexponen o utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles” (7). En efecto, la cita como creación se recorta como antecedente de la poesía generada que reelabora el material circulante de la web;^{xviii} una poética que, en ambos casos, trabaja con los restos: según Molle, Leónidas se configura como un cartonero que “cirujea en todos los registros de la lengua, desde los robos literales a los clásicos (...) hasta lo más raso del habla popular, pasando por muchos discursos aprovechables como el periodismo amarillista y la publicidad” (9). Esta característica de una escritura que es reescrita constantemente hace que Lamborghini por momentos adquiera un tono reproductivo y, como un falso programador, llegue a resultados similares a los de la *googlepoesía* (aquella que se compone a partir de procedimientos algorítmicos tomando como eje los resultados de diferentes motores de búsqueda). Esta relación que establecemos no resulta arbitraria si tenemos en cuenta que en *Carroña última forma* el verbo “navegar” se resignifica en una alusión a la web (en aquel “http://www”):



En cuanto a los resultados de una poética reproductiva que lo vincula con los experimentos de la *googlepoesía* veamos, por ejemplo, estos fragmentos del poema de Lamborghini y luego un poema del proyecto *IP Poetry*^{xix} de Gustavo Romano:

...los
lagrimones
poblados
con las caras
de los
últimos
pobladores...

...esas
últimas
caras...

...en la
madrugada
clara
en los
lagrimones
los
poblados
despoblados...

...los
lagrimones...

...los
lagrimones
poblados
con las
miradas
últimas
de los últimos
pobladores...

...esas
últimas
miradas...

...en los
lagrimones
rodando...

...esas
miradas
últimas
en
las caras

últimas
de los
últimos
pobladores...

...esas
últimas caras
y sus
últimas
miradas
últimas en
los
lagrimones...

...los
lagrimones...

...los
lagrimones
en tropilla
atropillados...

...cruzando
en tropilla
la frontera
última
de los
pobladores
últimos...

...la
madrugada...

...los
pobladores
los
lagrimones
esas
últimas
caras
esas
últimas
miradas
esa frontera
última...

(49-50)

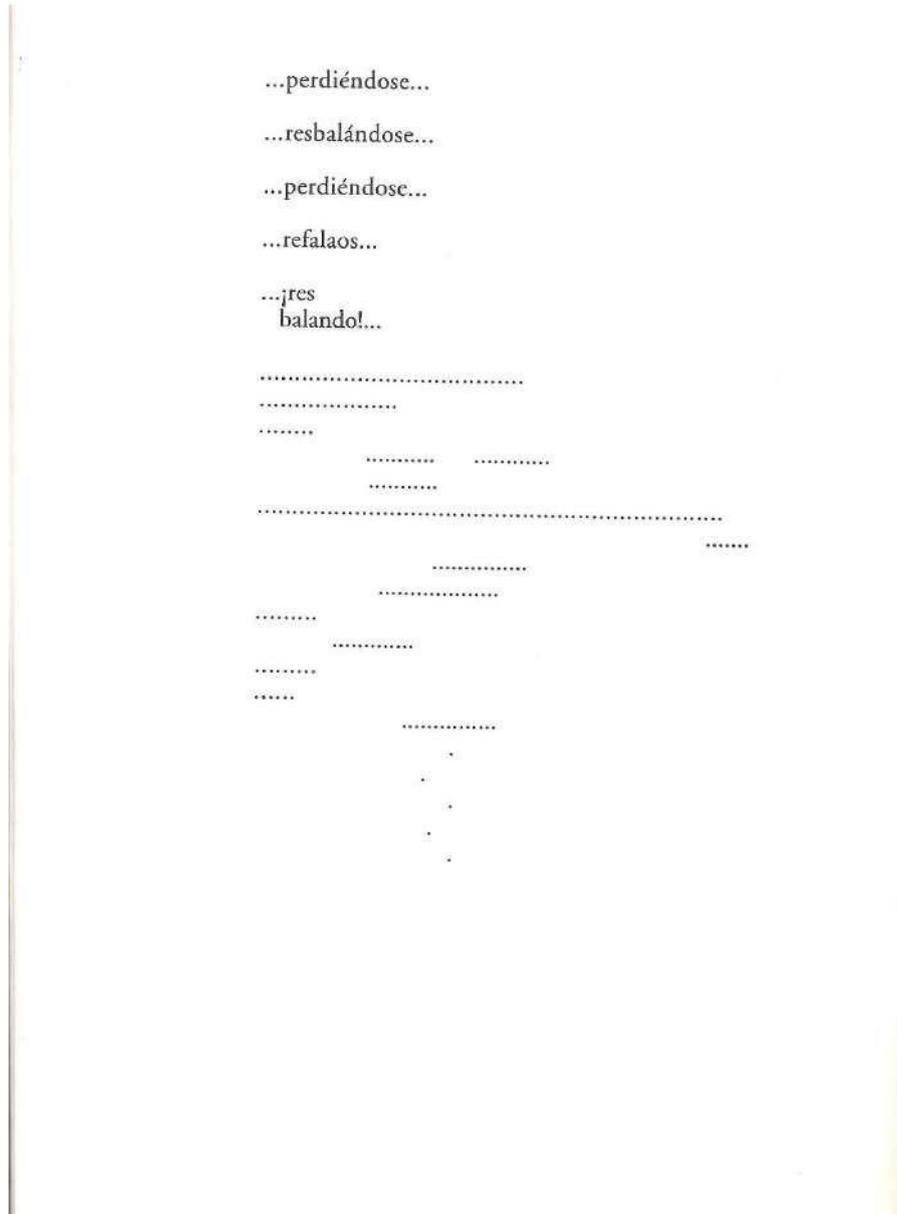
mi nombre es arturo hernandez serrano
mi nombre es arturo Olvera
mi nombre es arturo y vivo en madrid – España
mi nombre es arturo ornelas lopez
mi nombre es arturo aguilera
mi nombre es arturo fernández López
mi nombre es bruno carlisi y tengo 17 años
mi nombre es bruno barroca
mi nombre es bruno

mi nombre es bruno antúnez y tengo 22 años
mi nombre es bruno stefanini y estoy realizando un trabajo de
estudio basado en la apicultura
mi nombre es bruno ferrari
mi nombre es charlie moreno
mi nombre es charlie y soy adicto a internet
mi nombre es charlie Dalton
mi nombre es charlie y puedes visitar mi fotolog
mi nombre es charlie y soy un precioso cachorrón mestizo
mi nombre es charlie y busco novia por primera vez
mi nombre es dante y me gustó mucho tus fotos
mi nombre es dante rojas matias
mi nombre es dante la puerta
mi nombre es dante rodríguez
mi nombre es dante oliveros
mi nombre es dante sparda

En *IP poetry*, pero también en *Carroña última forma*, el tono reproductivo actúa como puesta en abismo de la lógica del propio medio que se erige como contexto de la producción. Esa expresión del ritmo recorta el carácter técnico de las obras ya que destaca la iterabilidad como condición textual del presente, que en otros experimentos contemporáneos cobra fuerza en la copia digital. Aquello que teorizó Benjamin sobre las posibilidades de que la obra sea reproducible en repeticiones constantes (y que luego deriva en conceptos actualizados a la realidad digital, como el “buzz” que propone David Joselit –16– para referir a esa especie de zumbido que generan las redes en la transmisión de información) pasa a formar parte constitutiva de los textos. Con la emergencia dentro de la web de lo que se denominan “obras derivadas”,^{xx} la repetitividad, efectivamente, cobró un relieve particular. Como ya señalamos en nuestro trabajo doctoral (*Imaginario Mediático*), en dicha cualidad reproductiva se replican patrones estéticos que tienen una larga tradición: no sólo se afilian con la ruptura vanguardista, sino con la “función poética” que Roman Jakobson (*Lingüística y Poética*) describe como operación básica del lenguaje literario. Es decir, los

“poemas IP” de Romano, al estar basados en motores de búsqueda que se van repitiendo, exploran lo que el teórico ruso destacó como la “reiteración de unidades equivalentes [a partir de las cuales se conforma] un tiempo musical” (41). Estas repeticiones netamente tecnológicas (que son replicadas por Lamborghini de manera artesanal), como podemos leer en los ejemplos anteriores, producen un efecto rítmico.

Por otro lado, teniendo en cuenta que la de Lamborghini es una poesía que juega y tematiza la materialidad y los soportes de escritura (“escrito en la pared: YO SOY LA SEÑAL” –17–), en la deconstrucción de las palabras pone en escena la materia con la que están hechos los poemas: no con ideas, como le decía Mallarmé a Degas (Cit. en Kozak, *Escrituras objeto* 199) sino justamente con palabras. Materialidad que nos hace pensar en la vertiente concreta que influye fuertemente a la poesía digital. En *Carroña* el lector llega a un grado extremo de análisis, como si Lamborghini lo obligara a diseccionar e investigar la constitución de cada palabra o cada sílaba, luego descompuestas en letras: las partes mínimas que conforman la materia poética. A la fragmentación del procedimiento se le suma lo que David Oubiña, cuando analiza las características de “lo extremo” en literatura, llama una “puntuación criminal”,^{xxi} también autoconciente y expresada a la manera de aquellos artefactos (muy comunes en las producciones pensadas para ser visualizadas en la web)^{xxii} que desocultan los procedimientos con los que están hechos: “p.unto” (31) dice el poeta, a la vez que lo expresa visualmente.^{xxiii} Siguiendo esta línea de puntuación extrema que adquiere una impronta visual, Lamborghini “dibuja” con los puntos suspensivos, como decíamos, a la manera de la poesía concreta que se preocupa por los materiales con los que trabaja en un vínculo con los cambios modernizadores de su entorno, adoptando determinadas características como el espacio en tanto proveedor de un efecto rítmico, la apariencia seriada, la ausencia de sujeto, la simultaneidad, la negación del verso, el movimiento incluido en la composición, la idea de una poesía como práctica maquínica y la del poeta como diseñador del lenguaje:^{xxiv}



Pero si en sintonía con el concretismo (y con la serie digital) se destaca el aspecto plástico, el propósito del texto de Lamborghini no deja de ser la lectura lineal y semántica, lo que vuelve original esta incorporación de técnicas de la poesía visual: en una primera instancia el lector “mira” el poema de Lamborghini pero luego lo lee casi en términos tradicionales.

En cuanto a la idea de exponer “los medios como medios” (que nos llega sedimentada desde Roberto Jacoby) la poesía de Lamborghini se acerca a la de Carrera en el sentido de que la página es una interfaz que, a partir del ordenamiento particular de las palabras, también queda en evidencia en cuanto tal, es decir, como “una espacialidad con ‘n’ dimensiones” (McGann 184):

.....	ha	ro	c
.....	bló	de	o
.....	el	bes	rr
-jo	O	te	e
jo!	J	ner	n
-jo	O	en	en
jo!	en	cu	el
di	tra	en	C
jo	pe	ta	A
el	ro	lo	LL
O	re	pa	E
J	cu	sa	J
O	er	do	O
es	da:	-jo	N
ta	A	jo!	SIN
es	QUI	oj!	SAL
la	HAY	o!	IDA
ra	QUE	di	c
del	EN	jo	o
es	TEN	el	r
car	DER	O	r
mi	im	J	e
ento	po	O	n
del	si	y: ojo aquí!	y
su	ble	-aquí	c
pli	ol	corr	o
cio	vi	en	r
-jo	dar	y	r
jo!	lo	corr	e
qué	que	en	n
ves	pa	l	c
en	só	os	o
mi	no	a	r
O	po	d i	r
J	de	c	e
O	mos	t o	n
-có	vol	s	y
le	ver	busc	c
ra	a	ando	o
y	lo	la	r
od	pa	sal	r
io	sa	ida	e
-jo	do	corr	n
jo!	pe	en	n
ol		y	y.

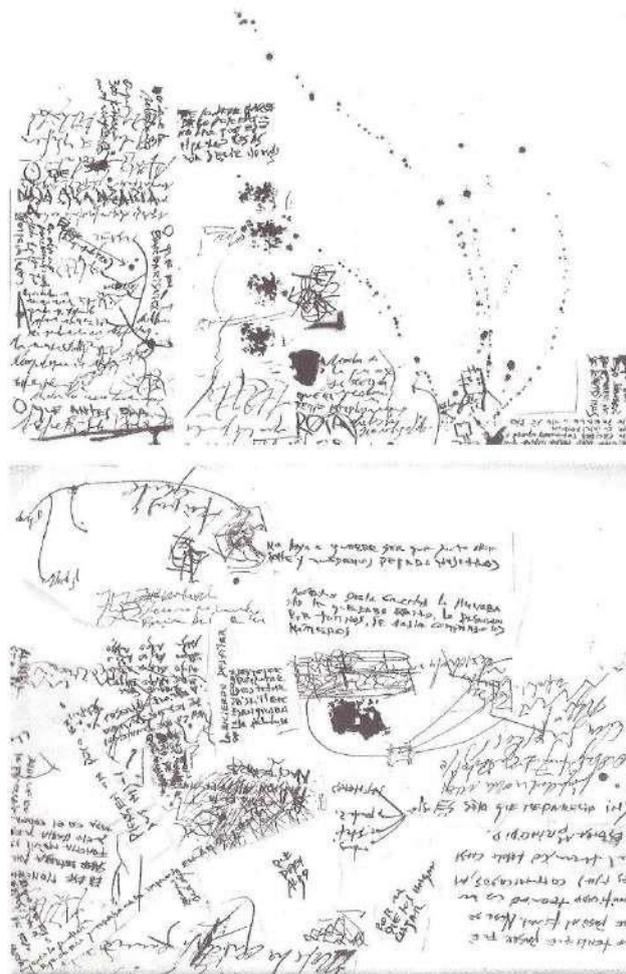
A la par de los elementos semánticos es fundamental leer la distribución en la página, ya que a partir del procedimiento de “desagregación” (cortar el verso en una sílaba o incluso en una sola letra),^{xv} se produce un ritmo de lectura que se acelera y desacelera. El procedimiento hace que el lector tenga que ir descifrando las palabras, a la manera de la escritura conceptual que Ezequiel Alemian incluye en su libro *El talibán* (2008), una literatura que puede ser catalogada como cifrada o, teniendo en cuenta el aparato tecnológico contemporáneo, como encriptada. Dependiendo el grado del cifrado (léase, la radicalidad de la desagregación) la lectura avanza más rápido o más lento

configurando una manifestación original del ritmo narrativo. Esta producción tan radical puede pensarse como “antipoética”, en el sentido de que corre las unidades rítmica y semántica. Radicalidad que vuelve a mostrarse autorreflexiva y conciente de los propios procedimientos, los cuales quedan expuestos en la voz del poeta: “el poema se despliega ahora un poco más rápidamente” (21). Como veíamos en las imágenes reproducidas arriba se trata de una poesía que desde el soporte papel baja (“se despliega” dice Lamborghini) como si se tratara de un *scroll* en la pantalla, de manera tal que, en un sentido figurado, puede reconocerse lo que en producciones digitales como las de Milton Läufer se constata en un plano literal, es decir, la idea de una literatura “scroll”.^{xxvi}

Mauro Césari, Ezequiel Alemian: una literatura “scanner”

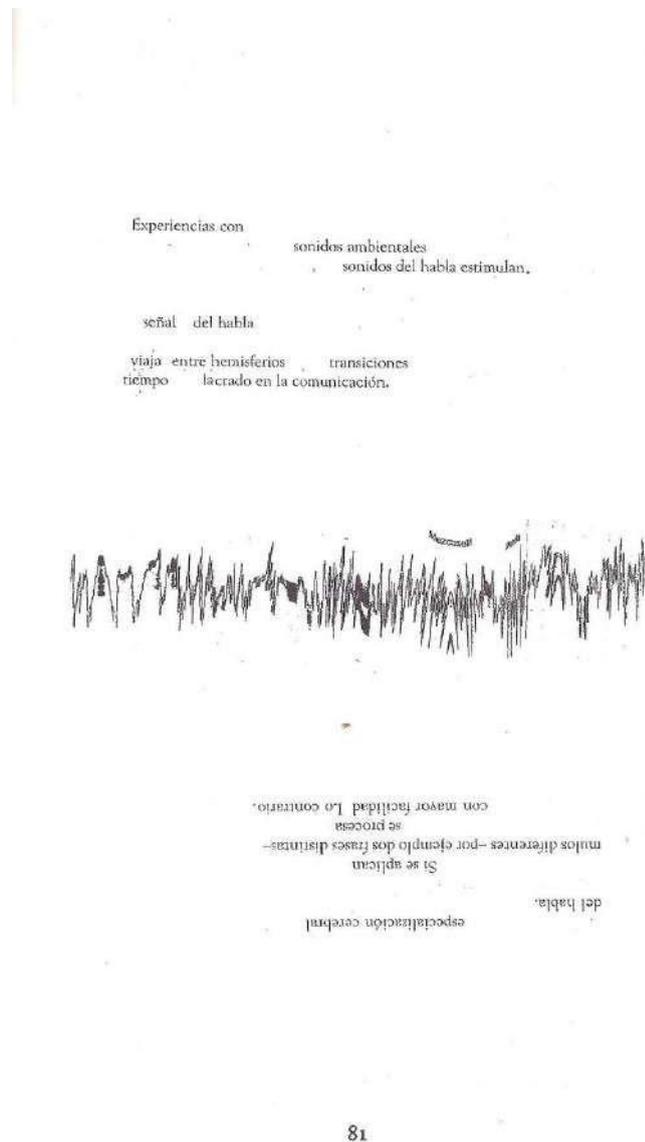
En esta línea de la tradición literaria, que tiene un fuerte componente plástico, encontramos experimentos contemporáneos que, desde el papel, dialogan tanto con el gesto de ruptura de las vanguardias como con aquellas manifestaciones que se producen atendiendo al nuevo ecosistema digital (es decir, usando las herramientas informáticas disponibles en función de que sean consumidas directamente en la pantalla). En esa línea, en términos de Tomás Vera Barros seleccionamos dos “escrituras objeto”, es decir, proyectos que fundan el gesto experimental en una mediación tecnológica y que fueron concebidas para el formato “libro” (10). Tanto *Contagiografía* de Mauro Césari como *El tratado contra el método de Paul Feyerabend* de Ezequiel Alemian se inscriben en la tradición de la poesía visual, por lo que constataremos un fuerte contenido gráfico y verbal. La relación entre palabra e imagen, en efecto, es uno de los puntos clave para abordar ambos experimentos. Esta faceta que sigue la lógica del multimedia, ya que hace resonar la codificación en bits de lenguajes y medios de internet, permite establecer el diálogo con las expresiones vanguardistas de los sesenta (que a su vez recuperan el gesto de las vanguardias históricas) en el sentido de referir a una ecología compuesta por elementos verbales, visuales y sonoros.

Particularmente, *Contagiografía* presenta algunas características en las que resuenan algunas manifestaciones de la neovanguardia argentina a las que aludíamos al comienzo, como las grafías plásticas de León Ferrari que se constituyen como un tipo de escritura “asemántica”.^{xxvii} En principio, la relación entre palabra e imagen implica caligrafías que si bien por momentos son reconocibles, por la disposición y el ruido visual, se vuelven ininteligibles:



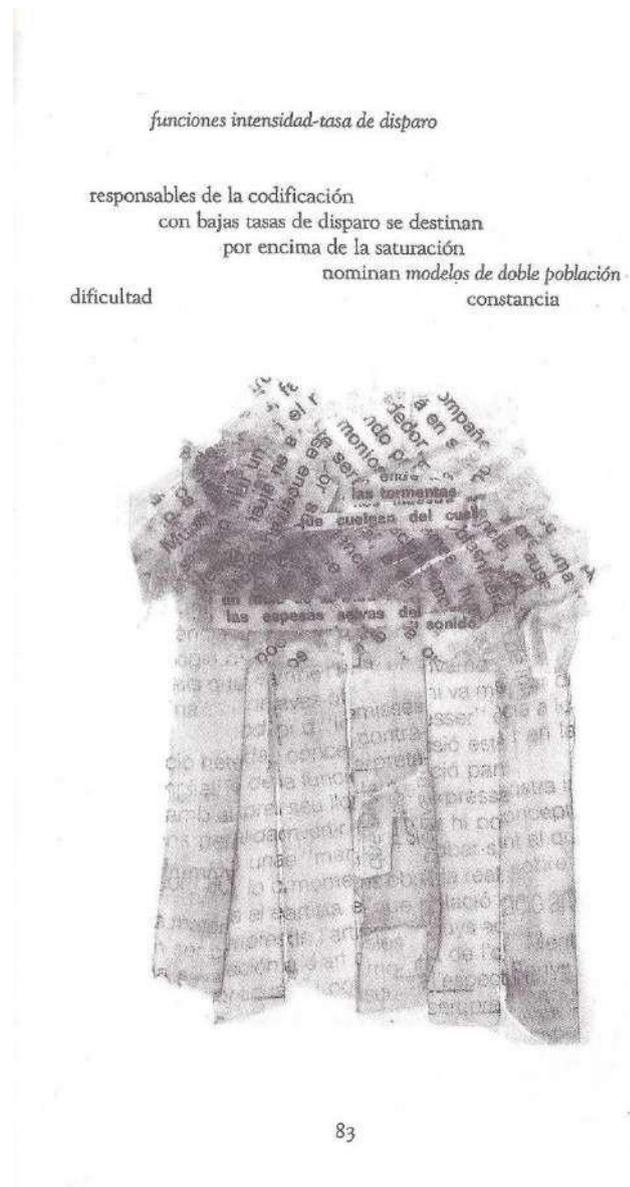
En efecto, además de manchas dispersas hay letras e incluso palabras, pero no un enunciado reconocible. Esta primera filiación que parece más plástica que literaria se relaciona con el análisis que hacíamos de la poesía de Carrera y Lamborghini, en el sentido de que la disposición en la página hace que esta se

muestre como interfaz y con ello al medio (en este caso el libro) como medio. Esto es algo recurrente en la poesía de Césari: la disposición extrañada muestra las posibilidades expresivas del soporte. A la barra que representa un canal de voz (y que se replica desde un punto de vista semántico: “Experiencias con sonidos ambientales”) ^{xxviii} se le suma, por ejemplo, la palabra invertida, con lo que el lector materialmente debe girar el objeto que tiene en sus manos para poder leer:



La página de papel, que se muestra en sus potencialidades, luego es representada visualmente como un objeto autónomo, arrugado y recortado. Este collage plano (valga la paradoja del término) subraya la visualización del medio

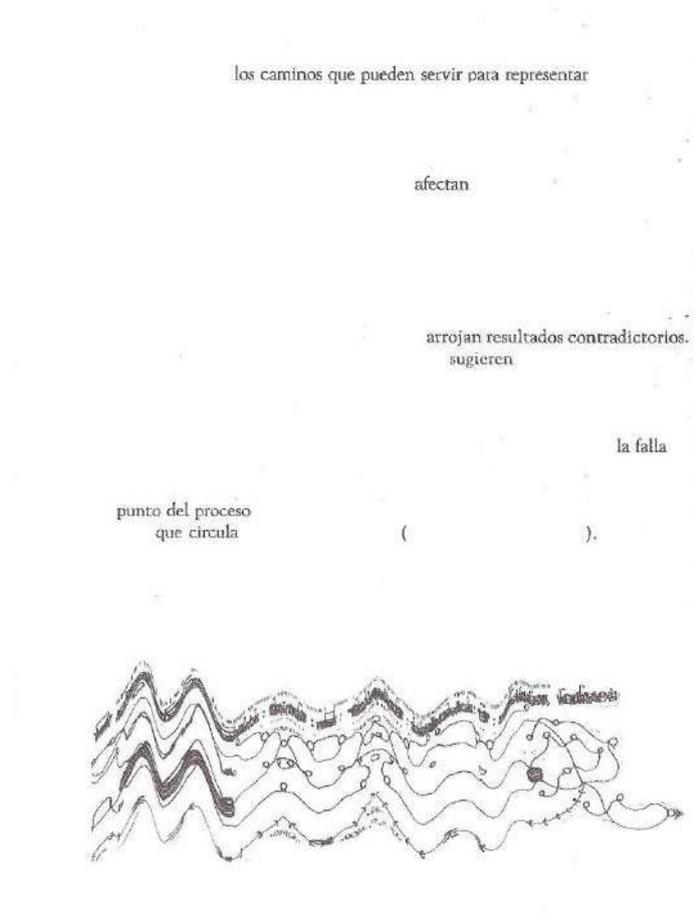
como medio y, según decíamos, permite establecer el vínculo con la poesía de Alemian en lo que Juan José Mendoza resumió como escritura “scanner” (67) y, por ende, en tanto “tecnopoética” (Kozak, *Tecnopoéticas*):



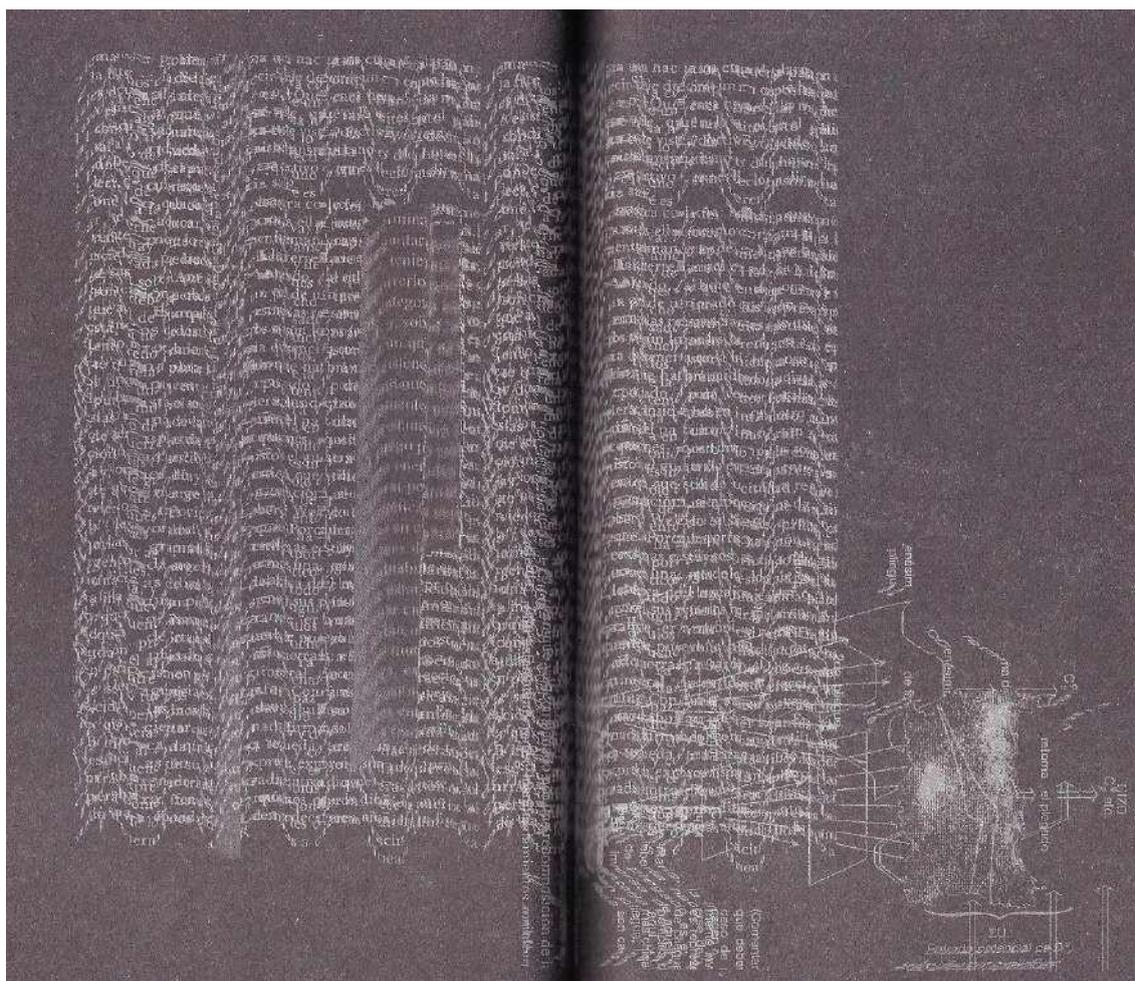
Decimos “tecnopóética” por el uso de un dispositivo tecnológico como el *scanner* pero también por la exposición del libro en tanto medio y del papel como materialidad: en ese carácter autorreflexivo propio de una “literatura de los medios” consideramos que tanto las obras de Césari y Alemian, parafraseando a Claudia Kozak, “asumen explícitamente el entorno tecnológico” (*Antología de la literatura experimental* 182). En *Contagiografía* esta puesta en abismo medial se traslada al nivel de lo semántico, ya que Césari tematiza la afectación del

medio

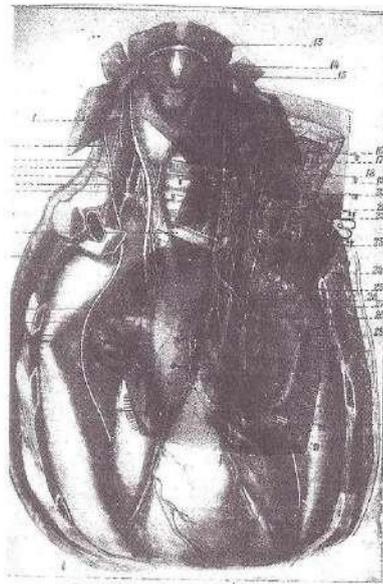
cuando afirma que “los caminos que pueden servir para representar / afectan (...)”:



Asimismo, tal como veíamos en la producción de Carrera, la página se pone de manifiesto como un fondo negro y, a la manera de algunos experimentos de Milton Läufer, se destaca la materialidad de una letra que parece derretirse o caer por su propio peso;^{xxix} una poesía “glitch”^{xxx} que al hacer énfasis en el error se destaca como máquina crítica (antes leíamos: “los caminos que pueden servir para representar (...) / sugieren / la falla”):

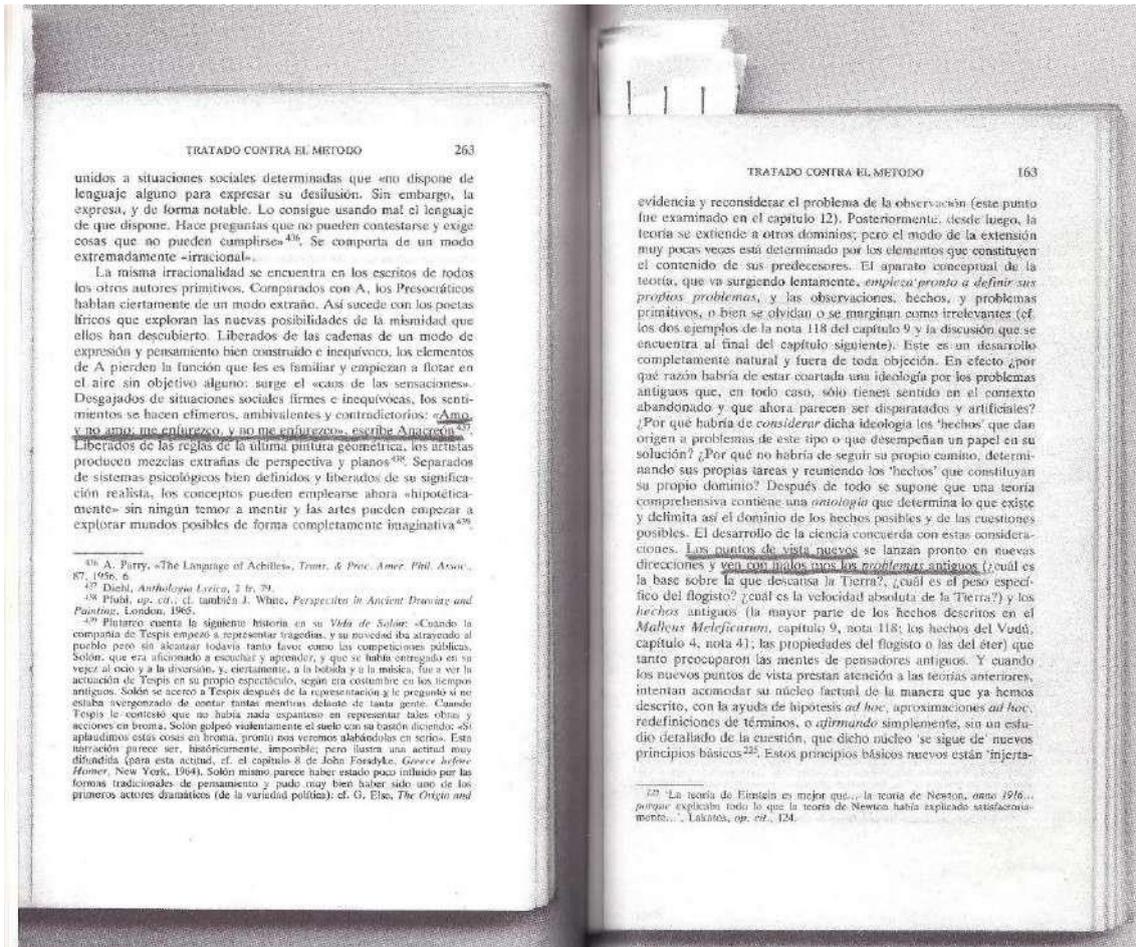


Desde la materialidad del papel, como vimos, Césari sintetiza diferentes sistemas (visuales, sonoros, verbales) y los hace confluír en uno solo: el sistema poético. Desde lo semántico, en concordancia con aquel “mapeo de proceso de las radiaciones a las que está sometido un CUERPO en constelaciones contemporáneas” (91; énfasis en el original) que refiere en las notas a la obra, pone en escena la condición textual como producto y proceso. Esto lo vemos en el desocultamiento de determinados mecanismos: los de un órgano vital desmontado en sus partes mecánicas y, parafraseando a Belén Gache, las del “espacio gramático” donde se despliega y distribuye la sintaxis:^{xxx}

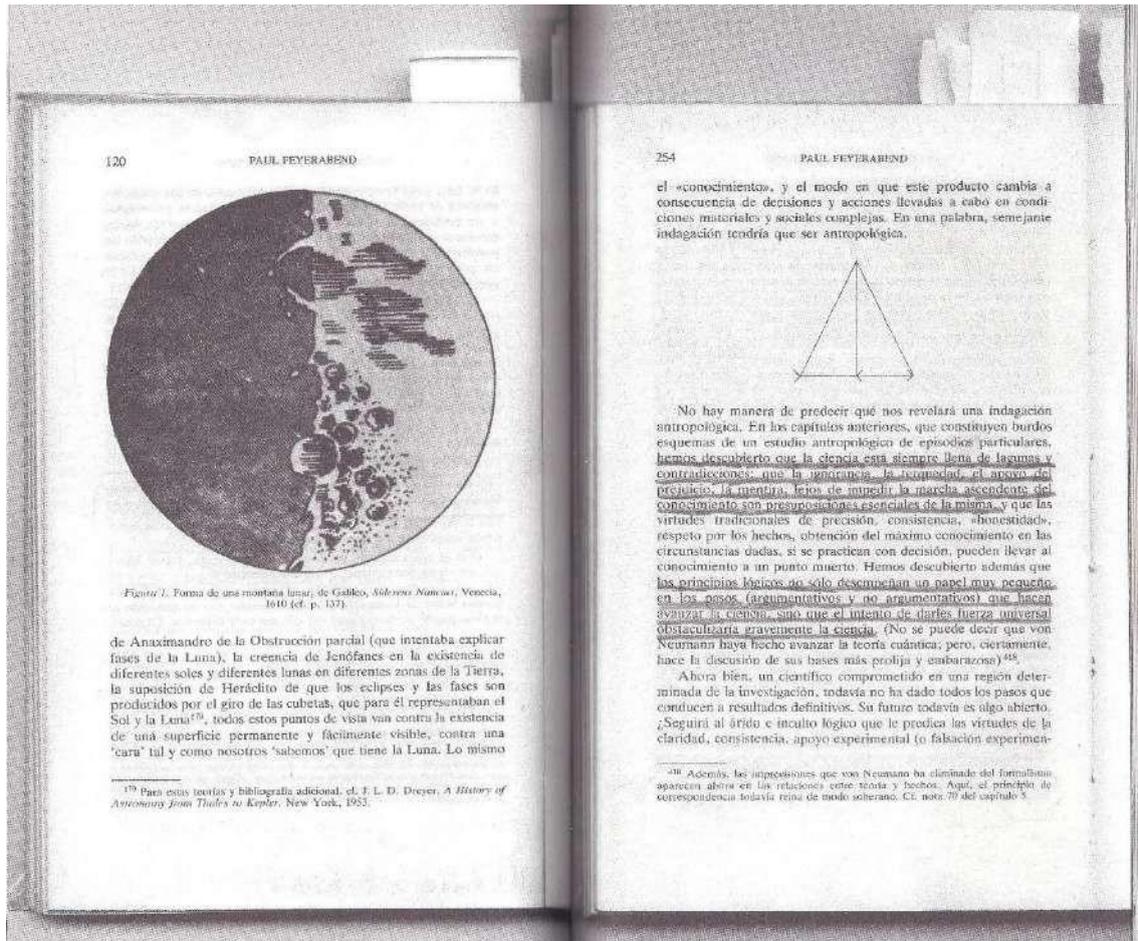


zona
a pleno sol en la relativa oscuridad
tiempo para adaptar nuestra sensibilidad a
otra diferente.
nidos que varían dramáticamente
necesitamos disponer del dinámico
instante
La supresión es
una región de la membrana
una constante
simultánea
mecanismo de x)
control automático ganancia
del gran rango
la excitación en las regiones
ocurre
supresor y suprimido. Es
presión
de banda ancha
del sistema

Por su parte, *El tratado contra el método de Paul Feyerabend* al igual que *Contagiografía* es un experimento en soporte papel que permite ser estudiado con relación a los problemas que activa la serie digital. Decíamos: una escritura “scanner”. Si en la obra de Césari el papel se tematiza al ser escaneado como un bollo recortado y arrugado, en la de Alemian se ve la constitución física del libro de donde saca los fragmentos para componer una posibilidad de lectura poética. Se trata de algunas páginas subrayadas y ordenadas de manera discontinua de un libro de Paul Feyerabend:



Además de las páginas del libro de Feyerabend en cuanto páginas, vemos los separadores de Alemian y el gesto artesanal del subrayado. Este trazo activa dos cuestiones: por un lado la faz plástica de la obra que, como venimos viendo, surge del vínculo entre palabra e imagen. Las líneas gruesas que parecen sostener las palabras y que guían nuestra lectura derivan en otras formas de la visualidad: en ese recorrido que proponen las páginas en su numeración dispar hay imágenes que, si bien no están subrayadas, atraen nuestra atención, como la “montaña lunar” de Galileo o las formas constructivas de un triángulo isósceles:



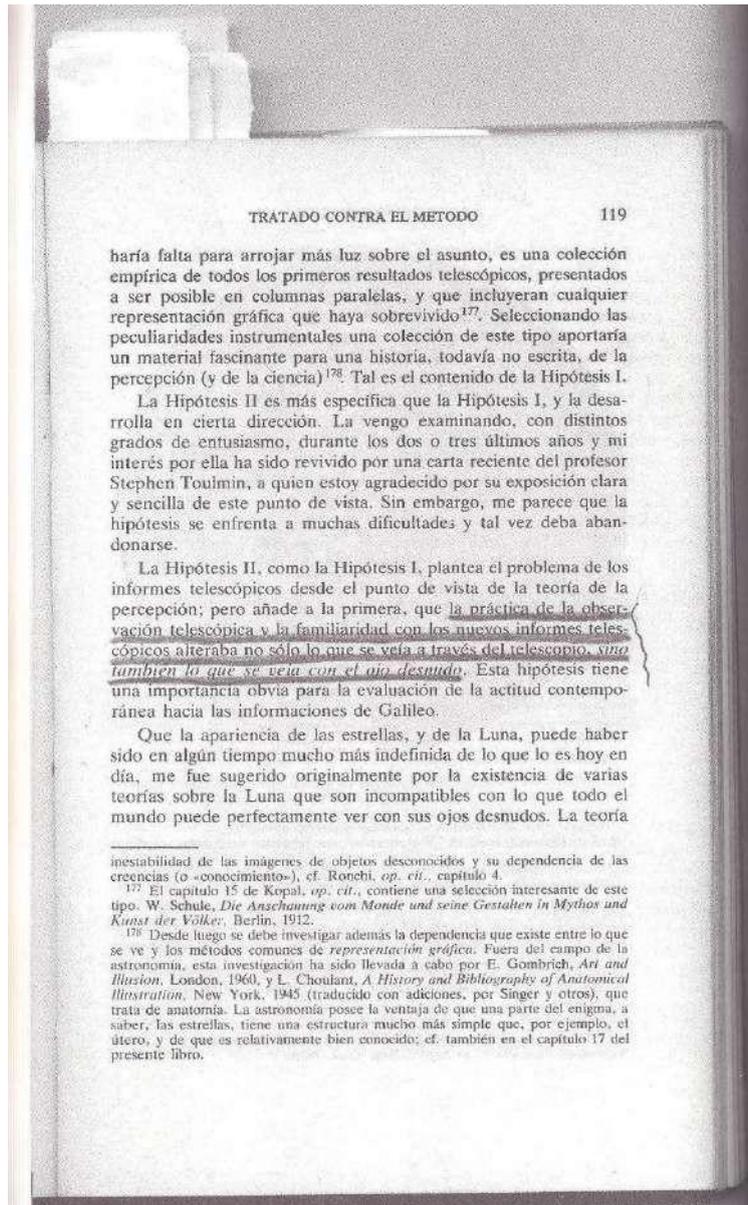
Y por otro lado, el subrayado (así como la numeración discontinua de las páginas) pone de relieve el procedimiento de recontextualización, extendido en la serie virtual. Efectivamente este reposicionamiento del material se encuentra en sintonía con la premisa de “mover el lenguaje” (Goldsmith 3),^{xxxii} que Kenneth Goldsmith refiere para describir una batería de procedimientos vinculados con el ambiente digital. Según el crítico norteamericano “el nuevo contenido es el contexto” (3),^{xxxiii} ya que el lenguaje se volvió fluido y pasa de un lugar a otro.^{xxxiv} Goldsmith relaciona esta característica con la producción estética: a raíz de un trabajo de “retypeo” que efectuó Simon Morris (retypeó *On the road* de Jack Kerouac como posts de un blog) afirma que “el movimiento de información puede inspirar una especie de creatividad en el autor produciendo diferentes versiones y adiciones de un texto existente” (153). El hallazgo de determinados fragmentos en un contexto mayor (los subrayados de Alemian) son análogos a aquellos enunciados activados por los motores de búsqueda en la poesía generada de Gustavo Romano, Belén Gache o Milton Läufer, con los cuales se

trata de manera poética una materia extraliteraria.^{xxxv} En ambos casos estamos frente a recortes de una gran masa discursiva que son reposicionados y que posibilitan un tipo de escritura conceptual lograda sin la necesidad de escribir una palabra. Como en aquellas obras que desmontan los mecanismos con los que están hechas, en *El tratado contra el método* de Alemian queda a la vista el contexto de cada fragmento: en algún punto lo que adquiere visualidad es el procedimiento (el *cut and paste*, el *cut up*). En efecto, la visualidad paratextual, más allá del recorrido de lectura propuesto por los subrayados, forma parte de la composición.

En cuanto a la apropiación (procedimiento central en el estado de cosas del arte plástico desde hace varias décadas pero mucho menos en el de la literatura) se relaciona con la idea de “obras derivadas” que citábamos antes,^{xxxvi} las cuales tienen una íntima vinculación con el avance tecnológico. Partiendo de los planteos que enfatizan la cualidad del ambiente digital en el que los materiales efectúan movimientos y relocalizaciones, es posible conformar una serie con obras en diferentes soportes que, a partir del gesto de apropiación, resignifican el lenguaje al ponerlo en un contexto nuevo. En este sentido, resulta útil la idea de “protocolos de uso” propuesta por Nicolás Bourriaud en *Posproducción* y la tesis de Boris Groys de que en una época en que Google se erige como máquina filosófica la verdad del lenguaje radica en sus “trayectorias” (195-196). Esta noción de apropiación conjuntamente con la de desvío –lo que Guy Debord llama *détournement*, es decir, la reutilización de elementos preexistentes en un nuevo contexto regido “por la dialéctica desvalorización-revalorización del elemento” (192)– permite pensar en la interpretación de la literatura argentina que Graciela Speranza lleva a cabo a través del lente de Duchamp.^{xxxvii} Siguiendo la línea del *ready made* se trata de reformatear objetos ya existentes y de dotar a la copia de un potencial creativo. Luego, en un artículo de la revista *Otra parte* Speranza construye el concepto más específico de “apropiación 2.0”, es decir, la que opera con la información farragosa de la red (una escritura no necesariamente literaria pero que se muestra disponible para diversos usos).^{xxxviii}

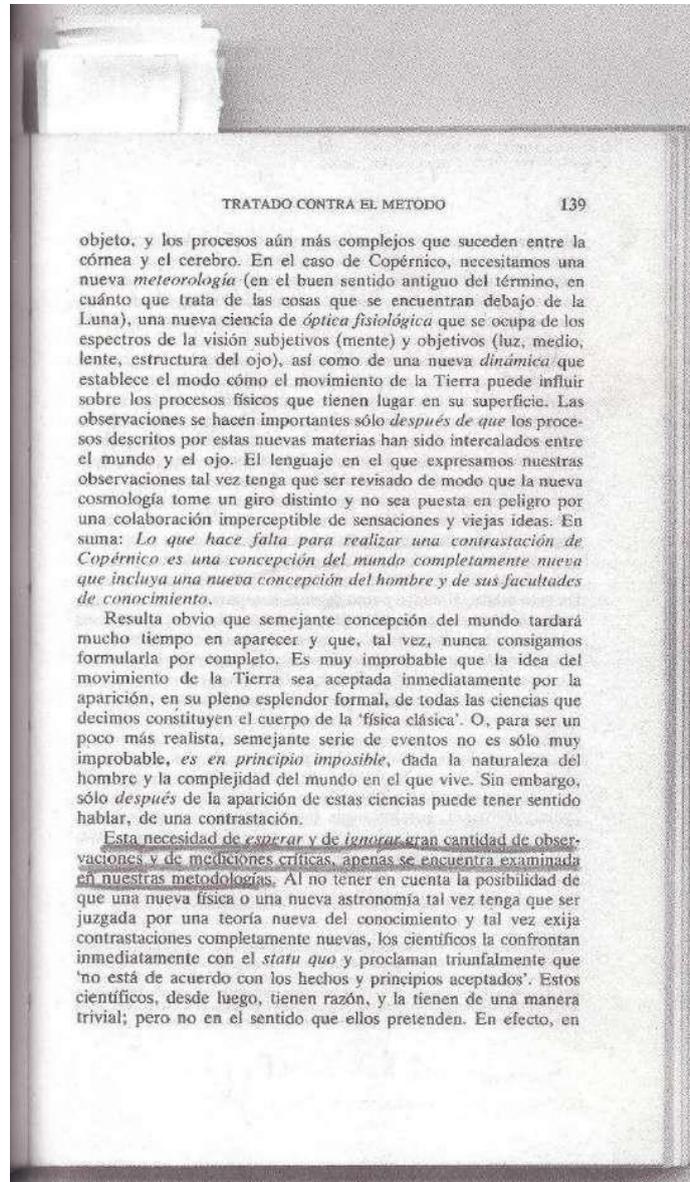
Si según Douglas Crimp (Cit. en Evans 189) el término “posmodernismo” (o si queremos pensar en una alternativa conceptual que marque un corte con la modernidad como puede ser la idea de “contemporáneo” de Terry Smith) va a

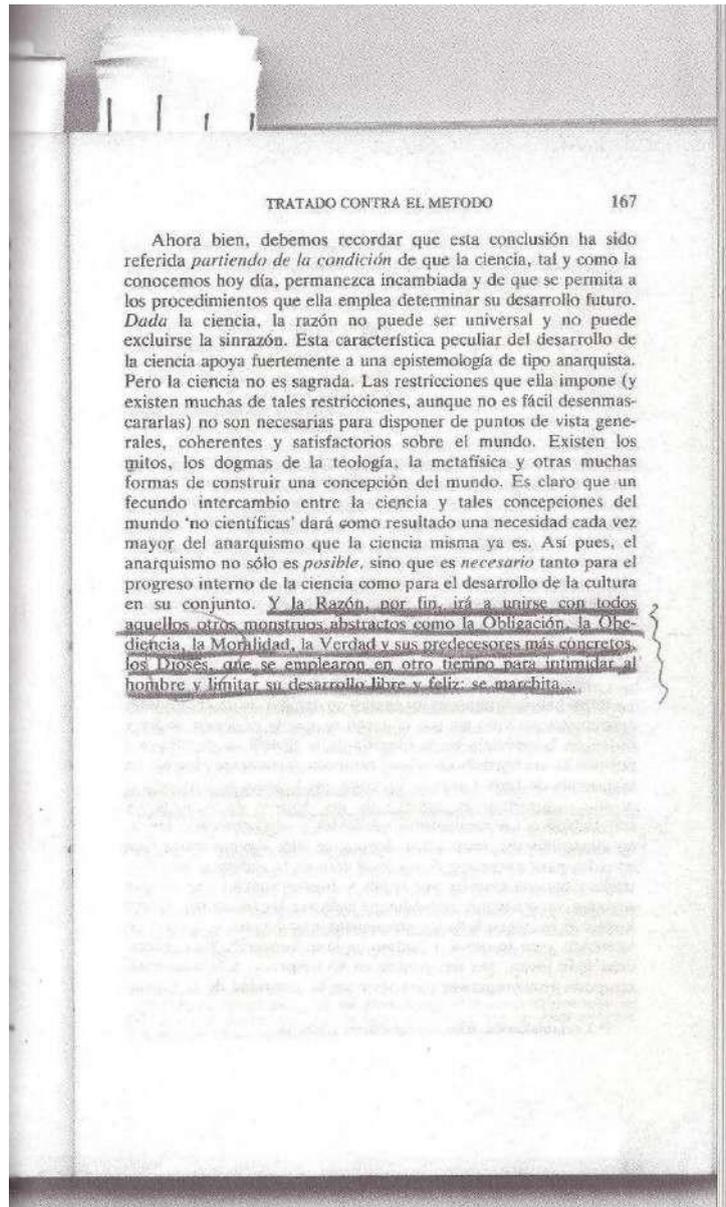
tener sentido cuando se puedan distinguir las prácticas de apropiación y no se las englobe en un todo homogéneo, entonces es necesario analizar y establecer las particularidades de proyectos como los de Alemian que se centran en el procedimiento de apropiación pero lo hacen, en cada caso, activando una serie de limitaciones específicas. El subrayado, por ejemplo, en la analogía con la programación informática de Gache o Läufer, puede ser visto como un trabajo de rastreo. En este sentido cobra relieve aquella imagen de Ítalo Calvino que define al escritor como una máquina compositiva: “en última instancia –cita Gache– todo escritor es una máquina que opera colocando una palabra tras otra siguiendo reglas predefinidas, códigos, instrucciones de lectura” (115). En *El tratado contra el método* el rastreo está condicionado a la selección de momentos poéticos que se conectan con otros que parecerían no serlo. Por ejemplo, en la página 119 el subrayado comienza con la descripción de la observación telescópica (podríamos pensar esta reflexión tecnológica como una puesta en abismo del propio texto) y luego cierra con una figura del lenguaje: lo que ve “el ojo desnudo”:



Este movimiento nos lleva a pensar una condición fundamental del discurso literario: ¿cuál es la materia poetizable? ¿Qué es susceptible de convertirse en poesía? En definitiva, activa una reflexión sobre la misma “literaturidad”, algo que puede reponerse desde el inicio a partir del gesto de Alemian de tomar un libro sobre epistemología para una composición poética. Estas tensiones (entre lo que se concibe o no como literario) son basamento fundamental en el recorrido propuesto. El subrayado de la página 139, por ejemplo, se reduce plenamente al género de la investigación científica, mientras que el final del texto de Alemian (que no es el de Feyerabend) tiene una carga poética reconocible: “la Razón”, personificada, se une con “monstruos abstractos” para limitar la libertad del

hombre. El texto, en un quiebre narrativo, concluye de manera abierta: “se marchita...”:





A modo de cierre

En línea con la tradición de un arte tecnológico que historizamos desde Mallarmé hasta la actualidad (pasando por las vanguardias europeas de principios del siglo XX y las neovanguardias de los sesenta) pensamos un corpus contemporáneo. A la manera de Kafka que, según Borges, construyó sus propios precursores, los experimentos del presente resuenan en obras que reflejan una impronta tecnológica pero que son anteriores a la revolución digital de fines del siglo XX y principios del XXI. Así, el postulado de Jacoby de “tematizar los medios como medios”, la faceta interactiva que inaugura Antonio Vigo o la visualidad de la letra

en las grafías plásticas de León Ferrari son elementos que nos sirven para reponer la dimensión histórica de ciertos objetos en los que a primera vista solo parecería relucir el valor de la novedad.

Comenzamos analizando algunos aspectos de la poesía de Arturo Carrea que nos sirven para pensar el presente en términos de una política estética. Específicamente, el énfasis tanto en la materialidad de los soportes como del signo lingüístico, a la manera de la poesía concreta, permite reponer un vínculo de la literatura con el entorno técnico. A partir de aquí, analizamos textos en papel que se relacionan con la literatura digital desde diferentes características. En *Carroña última forma* de Lamborghini, a la par del énfasis físico que lo vincula con la poesía de Carrera y el concretismo, se evidencia el procedimiento de reescritura, que en la literatura generada toma la forma del *sampler* y el *remix*. Este procedimiento, según nuestra perspectiva, en la obra de Lamborghini deriva en cierto tono reproductivo que recuerda los resultados de la googlepoesía. Por su parte, en *Contagiografía* de Mauro Césari, la relación entre palabra e imagen sigue la lógica del multimedia y se constata un juego con el error que remite a la poesía “glitch”. En cuanto a la relación entre palabra e imagen cabe señalar que se recorta como característica común en toda la serie (desde Carrera hasta Alemian pasando por Lamborghini y Césari): se trata de posicionarse en un “entre” con respecto a diferentes lenguajes, que vincula la literatura con la materialidad del arte plástico. Este cruce, al tiempo que nos hace pensar en la literatura producida en el ambiente digital, nuevamente nos lleva a visitar los experimentos vanguardistas de principios del siglo XX y las relecturas que se hicieron de dichas experiencias en la década del sesenta. Finalmente, el texto de Ezequiel Alemian se construye sobre el procedimiento de recontextualización de un material preexistente en el que resuena, con cierto gesto plástico, la práctica de la apropiación: un movimiento del lenguaje que se muestra como una de las características principales del nuevo entorno mediático.

Estos experimentos editados en papel pueden catalogarse (aunque excediendo los límites de una definición esquemática) como “literatura digital”. Dicha idea nos permite pensar en los términos de un “fuera de sí” a partir del cual la literatura que se lleva a cabo en los nuevos medios sufriría una explosión de su lógica interna de manera de producir un rebote impreso. De este hecho se deduce que

la constelación mediática contemporánea, que puede reponerse en clave literaria, está compuesta por diferentes dispositivos y soportes: se trata de un carácter multimedia que, si bien lo incluye como una irradiación, se expande más allá del mosaico digital.

Bibliografía

Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, en *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, (1998) [1947]. Impreso.

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

_____. *El tratado contra el método de Paul Feyerabend*, en Vera Barros, Tomás (comp.) *Escrituras objeto. Antología de literatura experimental*. Buenos Aires: Interzona, 2014. Impreso

Benjamin, Walter. *Dirección única*. Madrid: Altea-Taurus-Alfaguara, (1987) [1928]. Impreso

Borges, Jorge Luis. “Kafka y sus precursores”, en *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé editores, 1974. Impreso

Bourriaud, Nicolás. *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009. Impreso.

Carrera, Arturo. *Escrito con un nictógrafo*. Vera Barros, Tomás (comp.) *Escrituras objeto. Antología de literatura experimental*. Buenos Aires: Interzona, 2014 [1972]. Impreso

Césari Mauro. *Contagiografía*. Vera Barros, Tomás (comp.) *Escrituras objeto. Antología de literatura experimental*. Buenos Aires: Interzona, 2014. Impreso

Davis, Fernando. “Otro encuentro con Edgardo Antonio Vigo”, en revista *Ramonaweb*. <http://www.ramona.org.ar/node/19186> (2008). Web, 16 de jun. 2017.

- Debord, Guy. "Modo de empleo del 'détournement'", en *In girum imus nocte et consumimur igni*. Barcelona: Anagrama, 2000. Impreso
- Evans, David (ed.). *Appropriation*. Massachusetts: Whitechapel Gallery & The MIT Press, 2009. Impreso
- Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México D.F.: Editorial Trillas, 1990. Impreso
- Gache Belén. *Manifiestos Robots*. En Vera Barros, Tomás (comp.) *Escrituras objeto. Antología de literatura experimental*. Buenos Aires: Interzona, 2014. Impreso
- Goldsmith, Kenneth. *Uncreative writing*. New York: Columbia University Press, 2011. Impreso
- Groys, Boris. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2015. Impreso
- Jakobson, Roman. *Lingüística y poética (4ª edición)*. Madrid: Cátedra, 1988. Impreso
- Joselit, David. *After art*. New Jersey: Princeton University Press, 2013. Impreso
- Kirschenbaum Matthew. *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*. Cambridge, MA and London, UK: MIT University Press, 2008. Impreso
- Kozak, Claudia (Ed.). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra, 2012. Impreso
- Kozak, Claudia. "Técnica, poética, experimentación". En Vera Barros, Tomás (comp.) *Escrituras objeto. Antología de literatura experimental*. Buenos Aires: Interzona, 2014. Impreso.
- Lamborghini, Leónidas. *Carroña última forma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2001. Impreso.
- Ledesma, Germán Abel. *Imaginario mediático en la literatura argentina del siglo XXI (Alejandro Rubio, Sergio Bizzio, Alejandro López, Daniel Link y otras experimentaciones en literatura electrónica y net.art)*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional del Sur, 2016. Web, 5 de jun. 2017.
- McGann, Jerome. *Radiant textuality. Literature after the world wide web*. New York: Palgrave, 2001. Impreso
- Mendoza, Juan José. *Escrituras past_ Tradiciones y futurismos del siglo XXI*. Buenos Aires-Bahía Blanca: 17 grises, 2011. Impreso

- Molle, Fernando. "La reescritura permanente". En Lamborghini, Leónidas. *Carroña última forma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2001. Impreso.
- Múseres, Ciro. *Untitled document*. <http://untitledocument.com.ar/> (2005). Web, 29 nov. 2015.
- Oubiña, David. *El silencio y sus bordes*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011. Impreso
- Perloff, Marjorie. *El momento futurista*. Valencia: Pre-Textos, 2009. Impreso
- _____. *Unoriginal genius*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010. Impreso.
- Romano, Gustavo. *IP Poetry*. <http://www.findelmundo.com.ar/ip-poetry/index.html> (2006). Web, 29 de nov. 2015.
- Shklovski, Victor. "El arte como artificio". En Todorov Tzvetan (Comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 1978, 55-88. Impreso
- Smith Terry. *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI, 2012. Impreso
- Speranza, Graciela. *Fuera de campo*. Barcelona: Anagrama, 2006. Impreso
- _____. "Tiempo recuperado. Apropiación 2.0", en revista *Otra Parte*, N° 28, otoño-invierno, 2013. Web, 5 de jun. 2017.
- Vera Barros, Tomás (comp.) *Escrituras objeto. Antología de literatura experimental*. Buenos Aires: Interzona, 2014. Impreso

Fecha recepción: 8/09/2017

Fecha aceptación: 26/11/2017

ⁱ Este trabajo se realizó con el financiamiento de una beca posdoctoral de Conicet y en el marco del proyecto de investigación "El estado contemporáneo de la literatura argentina: una cartografía de cruces, líneas de fuga y desfases temporales", subsidiado por la Universidad Nacional del Sur, dirigido por la Dra. María Celia Vázquez.

ⁱⁱ Germán Abel Ledesma es Doctor en Letras por la Universidad Nacional del Sur. Con becas del Conicet (tipo I y II) desarrolló su investigación en torno a las relaciones intersemióticas que la literatura del presente establece con las lógicas discursivas de las tecnologías mediáticas. Durante los últimos años ha participado como expositor en congresos y jornadas y ha publicado artículos en revistas impresas y electrónicas. Actualmente, en el marco de una beca posdoctoral de Conicet, se encuentra estudiando las manifestaciones de literatura electrónica y net.art a la luz de la neovanguardia argentina de los años sesenta.

ⁱⁱⁱ Si bien efectivamente la definición resulta esquemática, consideramos que la categoría de "literatura digital", al tiempo que reduce en términos de soporte, resulta amplia en cuanto a parámetros formales, es decir, en tanto incluye obras de diversos géneros.

^{iv} Reelaboramos un concepto que la crítica contemporánea utiliza en el abordaje de la literatura contemporánea para referirse a la incorporación de procedimientos de otros campos; en nuestro caso aplicándolo a la literatura digital pero para pensar en términos de soportes. Florencia Garramuño usa la fórmula “frutos extraños” (19) para referir a una serie de experimentos que pondrían en primer plano cierta inespecificidad del arte. La crítica habla de una “expansión de la literatura”, criterio que no es nuevo y en torno al cual existe un extendido consenso. En la línea de Walter Benjamin, que en una fase anterior del capitalismo describe la pérdida incipiente de autonomía, Ludmer (2006) ya había señalado el proceso de disolución de la esfera estética y literaria en el dominio de lo social como expansión “diaspórica” de la cultura. Graciela Speranza (2006), por su parte, afirma que las artes salen fuera de sus campos específicos, mientras que Reinaldo Laddaga define este estado de cosas como “una cultura posdisciplinaria de las artes” (9).

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

^{vi} Siguiendo a Claudia Kozak, pensamos en términos de “tecnopoéticas”: “cuando las prácticas artísticas y sus ‘programas’ asumen explícitamente el entorno tecnológico –dice Kozak– nos encontramos frente a una ‘poética tecnológica’ o ‘tecnopoética’” (*Tecnopoéticas* 182).

^{vii} *Escrito con un nictógrafo* es considerado el primer libro de poemas de Arturo Carrera. De evidente gesto plástico sintetiza la inquietud constante del autor de relacionar la literatura con otras artes, especialmente las visuales.

^{viii} Una de las experiencias más icónicas en el campo artístico de los años sesenta es la del “Arte de los medios” (cf. nota 4).

^{ix} Según su postura, los modelos de análisis topológicos y cuánticos –aplicables a la escritura literaria– son más adecuados para analizar la condición textual contemporánea –abierta desde 1993 con la emergencia de internet– que los modelos tradicionales desde Platón y Aristóteles a Kant y Marx.

^x Cf. McGann 199.

^{xi} Cf. nota 3.

^{xii} Cit. por McGann 171; en Tufte, Edgard; *Envisioning information* (1990). Tufte sostiene que toda página tiene “n” dimensiones, algo que considera importante de ser tenido en cuenta en una era fascinada por el poder hiper-representacional de la tecnología digital.

^{xiii} En mayúsculas en el original.

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

^{xv} Lamborghini debuta en el campo literario argentino con *El sabotador arrepentido* en 1955, año del derrocamiento de Juan Domingo Perón. Este dato no es menor, ya que la realidad política atraviesa fuertemente la poética del autor. Efectivamente, su voz es la de un escritor militante. Por otra parte, este libro inicial se presentó en forma de plaquetas, lo que evidencia una inquietud plástica en la composición literaria.

^{xvi} En este sentido proponemos ver cómo Marjorie Perloff en el capítulo “‘Deux ex maquina’: algunos legados del futurismo” de *El momento futurista* (2009) incorpora a su lectura los “monumentos” de Robert Smithson. “Contemplados desde el avión en vuelo –dice– ‘el pavimento, las zanjas, los montículos, las pilas de cosas, los senderos, las acequias, las carreteras, las terrazas, etcétera, tienen un potencial estético’” (415). Luego, en su análisis físico de la obra futurista, trae a colación el concepto de “faktura” (la “textura”, la materialidad –*El momento futurista* 41–).

^{xvii} Como afirma Charly Gradin “los medios digitales abrieron el acceso a un archivo inabarcable de textos, sonidos e imágenes, y permitieron que los artistas se reapropiaran de ellos, recombinándolos para crear nuevas obras” (en Kozak 2012:74).

^{xviii} Como aclara Kozak, la literatura “generada” es aquella en la que “los textos son generados automáticamente a partir de procedimientos algorítmicos aleatorios” (*Tecnopoéticas* 34).

^{xix} *IP Poetry* de Gustavo Romano “se basa en la generación de poesía a partir de la búsqueda en tiempo real de material textual en la web” (Romano s/n). En principio, se trata de una instalación para salas de arte en la que un grupo de robots conectados a internet transforman las búsquedas en sonidos pregrabados para que cuatro bocas reproducidas en monitores reciten los fonemas que conforman cada poema. Las búsquedas son infinitas, por ejemplo, “sueño que soy” (*ibidem*). Luego, en una página web pueden verse los poemas en versión “sólo texto” o en “versión web” (donde se replican las bocas reproducidas por los monitores), e incluso pueden generarse nuevos a partir de diferentes propuestas de búsquedas.

^{xx} En términos de Lila Pagola “una formalización –no siempre deseada– de la interpretación del otro” (en Kozak *Tecnopoéticas* 68).

^{xxi} Oubiña se apoya en la noción de “texto límite” de Philippe Sollers y construye esta idea de “texto extremo” para referir a aquellas obras que van contra “las ideologías de la linealidad” (Oubiña 32). El concepto es pertinente para leer a Lamborghini, a partir de aquella “pulsión de ruptura” (*ibidem* 30). El “texto extremo”, según su descripción, consta de una serie de rasgos: la “destrucción de la sintaxis”, la “causalidad en ruinas”, el “relato hiperbólico”, la “puntuación criminal”, las “perversiones léxicas”, la “discontinuidad” y la “asincronía”, la “hermética abstracción”, así como “la negatividad experimental” (*ibidem* 33).

^{xxii} En este sentido, a manera ilustrativa, se puede consultar *Untitleddocument* (2005) de Ciro Múseres o todos aquellos proyectos del entorno digital que dejan a la vista el código de programación con el que están compuestos.

^{xxiii} Con “aquellos artefactos que desocultan los procedimientos con los que están hechos” nos referimos a una zona de la literatura digital que, en línea con la proclama de Jacoby de mostrar los medios como medios, tematiza sus condiciones técnicas y por extensión el ecosistema mediático en el cual se encuentra inscripta. Por nombrar algunos, pensamos en un corpus de manifestaciones hipertextuales como las de Fabio Doctorovich (*9Menem9 –s/n–*, *Abyssmo –1997–*), Ciro Múseres (*Spamky –2007–*, *Untitleddocument –2005–*) o Gustavo Romano (*Proyecto IP Poetry–2006–*).

^{xxiv} Para el análisis de la poesía de Lamborghini en su vínculo con el concretismo me fueron útiles las clases del seminario de posgrado “Tradición, antipoesía y modernización en la poesía latinoamericana de mediados del siglo XX: el surgimiento de la poesía concreta brasileña y de las obras de Nicanor Parra y Leónidas Lamborghini (1950-1970)” que dictó Gerardo Jorge (UBA) en la Universidad Nacional del Sur a mediados del año 2016.

^{xxv} Cf. Molle 6.

^{xxvi} Milton Läufer, a partir de procedimientos informáticos, literaliza la idea de una “literatura scroll” en proyectos que ponen de relieve diferentes características del nuevo entorno (la relación entre palabra e imagen, la asociación azarosa de enunciados encontrados, el vínculo entre lenguaje escrito y movimiento). Y lo hace enfatizando la materialidad lingüística en su contacto con diferentes soportes: ya sea a partir de las plataformas digitales como de la publicación tradicional en papel. Sus trabajos pueden consultarse *online*: <http://www.miltonlaufer.com.ar> (consultado el 20 de junio de 2017).

^{xxvii} Aquellos cuadros de Ferrari en los que se despliegan diferentes “grafías”, muchas veces por fuera de todo alfabeto, reflejan formas que emulan cierta constitución física de las letras pero que adquieren espesor en su plasticidad y si hay algo para leer es la visualidad del mismo trazo. Siguiendo a Gillo Dorfles (2007) cuando lee la producción de Irma Blank se trata de un tipo de escritura “asemántica”.

^{xxviii} Este carácter multimedia se muestra como constante en la neovanguardia de los años sesenta. Tanto el “Arte de los medios” de Roberto Jacoby, las grafías plásticas de León Ferrari o la poesía visual de Antonio Vigo se ubican en una posición liminar, en algún punto intermediática, que las vuelve referencia ineludible a la hora de pensar en los antecedentes históricos de una literatura experimental como la de Césari o Alemian, que explota las potencialidades de los nuevos medios de comunicación y con ello la de diferentes lenguajes.

^{xxix} En “Palabras frágiles” de Läufer lo que podría ser un poema se deshace, parecería que por su propio peso. Algo que vuelve a tomar relieve en el libro de poemas *La calma de los ruidos* (2002) y en *enc os* (2003), otra compilación que pone en escena piezas sueltas, con faltantes, en las que la lectura del sentido semántico deja lugar a la de la disposición visual.

^{xxx} El término “glitch”, acuñado en 1962 por John Glenn, originalmente se refiere a un cambio de voltaje en una corriente eléctrica y por extensión a errores producidos dentro de un sistema. Como afirma Carmen Crouzeilles, “en un sentido artístico es otro camino a seguir para la creación (...) un descubrimiento inesperado que se produce por casualidad cuando se está buscando una cosa distinta” (en Kozak *Tecnopoéticas* 115).

^{xxxi} Gache, cuando explica su proyecto *Manifiestos robots* (en el que produce poemas a partir de un procesador que realiza búsquedas en Google) piensa el poema como un “espacio gramático en el que el lenguaje se despliega” (115).

^{xxxii} En esta línea, Perloff afirma que “el contexto siempre transforma el contenido” (*Unoriginal genius* 48).

^{xxxiii} Goldsmith enuncia este concepto con relación a la obra de Jonathan Lethem.

^{xxxiv} Cf. Goldsmith 28.

^{xxxv} Gustavo Romano y Belén Gache, utilizando un procesador programado para realizar búsquedas en Google, componen poesía de manera automática a partir del material circulante en la web. Los resultados, de evidente tono reproductivo pero que pueden leerse como poemas en un sentido tradicional, se encuentran disponibles en *IP Poetry* (2006) o *Manifiestos robots* (2009) de ambos respectivamente. Para un acercamiento a la obra de Milton Läufer cf. nota 25.

^{xxxvi} Según Lila Pagola “si las copias de obras históricas en clave de estudio, de homenaje o de crítica han sido prácticas muy frecuentes en la historia del arte pasado, el elemento diferencial que introduce la técnica en esa dinámica es la facilidad y el acceso: ya no es necesario tener la habilidad para ‘volver a hacer’ la obra, sino que se puede crear con fragmentos circulantes en forma de copias técnicas idénticas y ampliamente disponibles” (en Kozak *Tecnopoéticas* 68).

^{xxxvii} Según Speranza una parte de la literatura contemporánea se ve influenciada por los trabajos conceptuales de Duchamp (cf. *Fuera de campo*).

^{xxxviii} Nos parece pertinente traer a colación el artículo de Speranza “Tiempo recuperado. Apropiación 2.0” que en el año 2013 publicó en la revista *Otra parte*. Allí, la crítica describe la nueva disponibilidad de los materiales en lo que llama “el fárrago promiscuo de la red” (s/n) y sostiene la hipótesis de que ante la pesadilla de la sobrecarga de información el arte y la literatura recurren al “antígeno de la apropiación” (s/n).