

Usos del acervo cultural en procedimientos de la literatura digital. Entre contenidos e incontinencia

Sección: Dossier
Recibido: 28/12/2017
Aceptado: 06/03/2018

*Uses of cultural heritage in digital literature procedures.
Between content and incontinence*

Agustín Federico Berti
Universidad Nacional de Córdoba
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Córdoba, Argentina
agustin.berti@gmail.com

Resumen

La digitalización, entendida como codificación de entidades predigitales para ser actualizadas por dispositivos computacionales, ha propiciado profundos cambios en la cultura contemporánea, instalado algunos malentendidos: la desmaterialización de los archivos; la reducción de las obras artísticas y literarias a meros contenidos; y la convergencia de prácticas y disciplinas diversas en un dispositivo inespecífico, el computacional. En relación a esta situación, el presente texto se pregunta cómo un grupo de obras de literatura experimental argentina reciente puede permitir repensar críticamente algunos aspectos de la digitalización e iluminar desafíos a la creciente mercantilización de la cultura que esta recontextualización técnica habilita. Uno de los rasgos que emergen de los procedimientos discutidos en este trabajo es la posibilidad de una apertura de las obras mediante una poética de la incontinencia (habilitada por la propia tecnología digital). Proponemos que tal poética permite comenzar a poner en cuestión la clausura y normalización que subyace a la idea de propiedad intelectual

que sientan las bases para la gestión algorítmica de las obras como meros contenidos incorporables a catálogos digitales.

Palabras clave:

digitalización de la literatura, literatura experimental argentina, contenidos digitales, cultura de la convergencia, algoritmización.

Abstract

Digitization, understood as the codification of pre-digital entities to be actualized by computational devices, has spurred profound changes in contemporary culture, alongside a series of *clichés*: the dematerialization of files; the reduction of artistic and literary works to mere contents; and the convergence of different practices and disciplines in unspecific devices: namely, computers. This paper asks the question of how a group of recent experimental Argentine literary works allows a critical rethinking of some aspects of digitization and sheds some light into challenges presented to the commoditization of culture that such

technical recontextualization affords. One of the features introduced by the artistic procedures discussed in this paper is the possibility of opening works through a poetics of incontinence allowed within digital technology. This opening allows to start disputing the closure and normalization that underlies established notions of intellectual property which ultimately lays the grounds for the algorithmic administration of works as

mere contents to be incorporated to digital catalogs.

Keywords:

digitization of literature, experimental Argentine literature, digital contents, convergence culture, algorithmization.

Esto no quiere decir que todos los experimentos argentinos sean igualmente felices. Creo que nos enfrenta un tema retórico, apto para desarrollos patéticos; más que de una verdadera dificultad mental entiendo que se trata de una apariencia, de un simulacro, de un seudoproblema.

Jorge Luis Borges, "El escritor argentino y la tradición".

COSAS QUE SON CÓDIGO

El pasaje a lo digital nunca es un proceso lineal ni homogéneo. En el tránsito de unos sistemas de registro, inscripción y representación a otros, confluyen factores de órdenes diversos: distintos desarrollos tecnológicos, fenómenos intratécnics que condicionan la evolución tecnológica, contextos socioculturales específicos e históricamente determinados y, principalmente, conflictos entre productores, industrias, Estados y receptores-consumidores-usuarios.

En el marco de esos pasajes, las prácticas comprendidas bajo nociones como piratería o plagio, así como otras prácticas no previstas (o no autorizadas), permiten repensar la concurrencia de abstracción y de opacidad del fenómeno técnico y su impacto en la cultura contemporánea. Denominaremos 'dinámica de contenidos', en este contexto, a la circulación legal o ilegalizada de obras digitales y digitalizadas cuando se les presenta como abstracciones puras, independientes de sus soportes de inscripción o de sus dispositivos de reproducción. Así se opera una abstracción de las obras artísticas respecto de su materialidad constitutiva, inevitable incluso en obras nacidas de la reproductibilidad técnica. Hay aquí un problema de superposición entre lo que

comúnmente se considera el soporte de almacenamiento, o ‘continente’, y formas artísticas que cada continente específico contribuye a co-constituir: pensemos así en la relación libro impreso-novela moderna, latas de 35mm-obras cinematográficas, discos de vinilo-álbum de rock. Esta simplificación es solo ilustrativa, cada forma artística está atravesada por una serie compleja de condicionamientos sociales y horizontes de recepción. En este punto nos interesa enfocarnos en un aspecto que es dejado de lado tanto en los estudios sobre las obras artísticas que asumen una autonomía de las obras como los que abordan sus condiciones de producción, fruición y recepción que contemplan su heteronomía: la relación co-constitutiva entre contenido-continente. Para ilustrar el abordaje, consideremos la siguiente pregunta: una obra cinematográfica convertida en archivo de video reproducible en la pantalla de un televisor, de una computadora o de un teléfono móvil, ¿puede ser considerada una ‘misma’ obra? *A priori*, en el caso de las obras literarias, esta pregunta pareciera ser trivial, en tanto toda producción literaria parte de la abstracción que implica la codificación alfabética que la diferenciaría de las obras cinematográficas y fonográficas, que constituyen los otros dos grandes paradigmas de obras no auráticas, técnicamente reproducibles. Por el contrario, nuestro primer supuesto de trabajo es que el libro impreso, en tanto continente, condiciona un modo particular de existencia de las obras literarias y ha sido determinante en la conformación de los cánones literarios desde la difusión de la imprenta como tecnología hegemónica. Asimismo, ha sido determinante en la estabilización y la clausura de las obras literarias, lo que ha consolidado la idea de que sea posible poseer abstracciones.¹

Los modos de producción y consumo simbólicos propios de la fase actual del capitalismo se resumen en el lugar común de una “cultura de la convergencia” (Jenkins, 2006) de diversos modos de representación y distintos medios en un único dispositivo. El consenso de la convergencia transparente sienta las bases para lo que algunos han denominado “ideología medial” (Kirschenbaum, 2008, p. 36) y que se ha convertido en una de las ideas fuerza de la cultura digital en las últimas dos décadas. Brevemente, la ideología medial es la aceptación acrítica por parte de la academia de las representaciones de lo digital que el propio medio digital y las compañías que lo impulsan construyen de sí: desmaterialización, ubicuidad, accesibilidad,

¹ Hemos presentado una discusión en extenso de la ‘dinámica de los contenidos’ en Berti (2015, pp.49-51, 83-127).

democratización, transparencia y convergencia, por mencionar sus tópicos más recurrentes.² Un efecto no menor de esta ideología es la reducción de los abordajes de las obras a su manifestación sensible, es decir, a su *output* que es predominantemente audiovisual: lo que vemos en pantalla, lo que oímos por los parlantes de los dispositivos computacionales y lo que podemos imprimir. Asimismo, un rasgo no explícito de la ideología medial es la procura de estabilidad de las obras bajo la forma de “conclusividad controlada” (Berti, 2015, pp. 92-103). La defensa de una noción de autoría fuerte, asociada a la primacía de la agencia humana en los procesos creativos es el fundamento para el sostenimiento de este paradigma en un medio radicalmente diferente al que le dio origen histórico.³ Frente a esta vocación de control por parte de la industria cultural y, en menor medida, de las instituciones estatales, encontramos formas de inestabilidad y mutabilidad que suponen prácticas de reapropiación (como *remixes*, filtraciones y otras prácticas paralegales o ilegalizadas). A título proviso, incluiremos estas prácticas en el marco de lo que llamamos ‘poéticas de incontinencia’. Las definiremos como aquellos procesos culturales creativos, productivos y/o distributivos que: a) desbordan los límites impuestos por modalidades restrictivas de la circulación de contenidos digitales que sostienen una idea de autoría fuerte asociada a un modelo de propiedad intelectual y a obras cuyos límites aparecen claramente delimitados (por el número de páginas o palabras, duración, cantidad de fotogramas, etcétera); así como, b) aquellas prácticas que dificultan la gestión algorítmica de obras entendidas como entidades reducidas a contenidos digitales, independientes de sus eventuales manifestaciones en continentes asumidos como contingentes. Las obras literarias discutidas en este trabajo iluminan algunos aspectos de estas dinámicas divergentes que permiten pensar poéticas de la incontinencia, aunque no agotan el tema. Las poéticas de la

² Para una crítica específica de la idea de convergencia, véase la subsección “‘You are your C’: Discourse network 2007” (Kirschenbaum, 2008, pp. 96-109).

³ Las discusiones en torno de los derechos de copia y la propiedad intelectual son muy ricas y exceden largamente los alcances de este trabajo. Existen diversos abordajes del problema, desde análisis centrados en la industria cultural, o en los efectos institucionales y su relación a la democratización del conocimiento, o incluso posiciones que cuestionan el efecto político y el valor epistémico de la propiedad intelectual, hasta aquellos que discuten su regresividad económica y las trabas externas que imponen a los ciclos de innovación. Nuestro trabajo se nutre de propuestas de la fundación Vía Libre (Busaniche, 2010) y de la sistematización presentada en nuestro libro ya mencionado (Berti, 2015).

incontinencia pueden enmarcarse parcialmente dentro de lo que Claudia Kozak ha definido como poéticas tecnológicas o tecnopoéticas: “cuando las prácticas artísticas y sus ‘programas’ asumen explícitamente el entorno tecnológico” (2012, p. 182), y que, como señala la autora, no son unívocas. Admitiendo posiciones intermedias, las tecnopoéticas oscilan entre formas de aceptación acrítica del entorno, que implican asumir la ideología medial antes señalada, y aquellas que postulan la intervención o el desvío respecto del diseño previsto. En este trabajo nos referiremos a aquellas que problematizan tal entorno tecnológico específicamente en relación a la dinámica de los contenidos, considerando posiciones diversas en relación a los polos de aceptación y desvío señalados por Kozak (2012).

Al escenario de disputa por bienes digitales originados en el marco regulatorio de los derechos de autor y de copia, debemos agregar, en el campo específicamente artístico, las obras literarias experimentales (y que, sin embargo, también introducen conflicto como el caso de la demanda por violación de derechos suscitada por el *Aleph engordado* de Pablo Katchadján que comentaremos más adelante). Este trabajo abordará las implicaciones de algunas obras de este último tipo a la luz de las tensiones entre la reducción a contenidos inespecíficos y lo que presentamos como poéticas de la incontinencia. Pero antes es necesaria una breve contextualización de los cambios tecnológicos y sus correlatos en la cultura.

EL TAMBALEANTE ORDEN DE LOS OBJETOS

Ante la expansión de la codificación digital y la proliferación de pantallas, se multiplicaron temores sobre el fin del libro como soporte privilegiado de las obras literarias. La percepción de una crisis puede compararse con otras previas, también asociadas a cambios en las tecnologías relevantes de inscripción de lenguaje en distintos periodos históricos: las que pueden haber suscitado el reemplazo de los pergaminos por los códices desde fines del siglo I d.C., la introducción del papel en Europa en el Medioevo, la aparición de la imprenta en el siglo XV, entre otras. No obstante, cada instancia es un parteaguas solo en apariencia ya que cada nueva tecnología no elimina las anteriores y estas suelen convivir, influenciarse

mutuamente o incluso reaparecer en nuevos contextos de uso.⁴ Poniendo el énfasis en la circulación de los textos, algunos especialistas sugieren un quiebre equivalente a la irrupción de la imprenta: “Este escenario fantástico apunta a sugerir que el lugar de la escritura está nuevamente bajo agitación, enturbiado ahora no por la invención de los libros impresos sino por la emergencia de la literatura electrónica” (Hayles, 2007)⁵. Pero como señala Roger Chartier (2008), desde un punto de vista artefactual, “[l]a invención de la imprenta no ha modificado las estructuras fundamentales del libro, compuesto, tanto antes como después de Gutenberg, por pliegos de hojas y páginas reunidos en un mismo objeto” (p. 11). Y, de hecho, los efectos de la incorporación de tecnologías digitales en las prácticas de lectura y escritura suponen un quiebre más similar al de la aparición del códex que a la difusión de la imprenta (Chartier, 2007, p. 16).⁶

La posibilidad de producir copias idénticas es un rasgo común en ambas tecnologías (inscripción digital e imprenta) que no ha recibido tanta atención crítica. La copia idéntica implica: a) estandarización de la materialidad del soporte de inscripción, b) estabilización del texto, y c) mayor capacidad de distribución del objeto que permite la recepción de lo que consideramos ‘obra’. La ambigüedad conceptual en torno al soporte oscurece la relación entre libro y texto. A veces, el texto es entendido como equivalente de la obra, que se prolonga inalterado en el contexto digital como puede verse en el uso de prefijo *e-* [*electronic*] en dos readequaciones del mundo impreso: *eLiterature*, *eBook*. Por supuesto, tal abstracción de los textos respecto de su

⁴ Para un recorrido de las múltiples apariciones y el recorrido sinuoso de la historia del libro, así como una crítica a las narrativas lineales sobre la evolución del libro, véase el estudio de Finkelstein y McCleery (2015). Para un estado de la cuestión sobre el libro, la industria editorial contemporánea y sus proyecciones al medio digital, véase el trabajo de Striphos (2011).

⁵ Traducción libre realizada por el autor. Consultar cita original: “This fanciful scenario is meant to suggest that the place of writing is again in turmoil, roiled now not by the invention of print books but the emergence of electronic literature” (Hayles, 2007).

⁶ Para una discusión en extenso sobre la mutua influencia entre distintos medios en el contexto de las tecnologías de la información y la comunicación, véase el texto ya clásico *Remediation: Understanding New Media* de Bolter y Grusin (2000). Uno de los aspectos más interesantes que señalan los autores es que la aparición de nuevos medios no es unidireccional. Así como los nuevos incorporan funcionalidades y construyen receptores modelos a partir de los preexistentes y las convenciones que estos instauraban, los medios ‘viejos’ también pueden remediar a los nuevos e incorporar algunas de sus innovaciones.

realización material ha sido fuente de tensiones desde los inicios de la cultura occidental, presente en el conocido ejemplo de las críticas de Platón a la tecnología de la escritura en el *Fedro* (vv. 274-277).

Dejando de lado el condicionamiento que la realización puntual en una materialidad determinada implica para cada proceso de escritura, edición y lectura de textos en general, y de obras literarias en particular, nos detendremos en los cambios particulares que la digitalización introduce sobre el orden de los textos.⁷ Para avanzar, proponemos una clasificación para distintos tipos de obras literarias en relación a entornos digitales que consideramos podrá extenderse a otras producciones artísticas.⁸ Las obras nacidas digitales y las digitalizadas suponen un rasgo común, son una representación contenida en un “objeto digital”. Asimismo, derivado de su existencia como codificaciones transmisibles múltiplemente realizables en distintos tipos de dispositivos computacionales y de software (Blanco & Berti, 2016), implican la inespecificidad del medio, lo que ha sentado las bases para el imaginario de convergencia de obras artísticas y otros tipos de objetos muy diversos. Como apunta Lev Manovich (2013, p. 95), Alan Kay logró extrapolar la propuesta de Alan Turing: el software efectivamente se ha convertido en una “máquina cultural universal” capaz de simular todas las máquinas de producción cultural previas, posibilitando la producción y fruición de obras antes asociadas a dispositivos específicos en un único dispositivo inespecífico. Proyector de cine, libro,

⁷ En este trabajo, por ‘digitalización’ nos referimos al proceso de codificación binaria de fenómenos y entidades de manera tal que sean computacionalmente procesables, ya sea para su análisis, su preservación o su actualización como manifestaciones sensibles [*output*]. Lo digitalizado implica así una existencia previa a las tecnologías digitales, frente a lo que se conoce como ‘nacido digital’ [*born digital*]. Desde la expansión del software de producción cultural a casi la totalidad de la producción cultural contemporánea (Manovich, 2013), puede afirmarse que la abrumadora mayoría de los productos y los modos en los que nos relacionamos con la cultura hoy son digitales, incluidos, por supuesto, los libros impresos tipados en computadora. Una vez que una obra es digitalizada, deviene digital y a partir de allí es ontológicamente indistinguible de una que ha nacido digital. En tanto ambas funcionan de modo equivalente dentro de la dinámica de los contenidos, para nuestro argumento la distinción no tiene mayor relevancia, solo nos interesará esa distinción en la medida en que pueda explicar algún aspecto de las dinámicas de incontinencia.

⁸ Esta clasificación recupera aspectos de la descripción de los objetos de los nuevos medios propuesta por Manovich (ver nota al pie 9) pero, como ya señalamos, no establece diferencias entre objetos digitalizados y nacidos digitales.

tocadiscos, radio y televisor han sido reemplazados hace tiempo por un único dispositivo capaz de emularlos a todos: la computadora. Y, además, combinarlos.

A comienzos de siglo, Manovich (2002, p. 11) ya había propuesto una sistematización operativa de los rasgos comunes de los objetos digitales a partir de una diferenciación entre los objetos de los nuevos medios y los de los viejos, que le permitía establecer algunas diferencias dentro de las obras en el paradigma contemporáneo. Aunque sea una obviedad, cabe repetirlo, los ‘nuevos’ medios son una combinación de convenciones tradicionales de representación, acceso y manipulación de la información (basadas en discursos textuales, sonoros o visuales) y ‘nuevas’ convenciones (numéricas o digitales). Así se constituyó una “estética de la cultura de la información temprana” (Manovich, 2002, p. 17), resultado del cruce de dos fuerzas culturales particulares: las convenciones culturales existentes y las convenciones propias de las interfaces entre humano y computadora. Los rasgos generales que pueden estar presentes en los objetos de los nuevos medios, sin ser de momento excluyentes, son cinco: representación digital o numérica, composición modular, variabilidad, automatización y transcodificación.⁹

⁹ Por representación numérica Manovich entiende que los objetos de los nuevos medios pueden ser descriptos formalmente (es decir, matemáticamente). En tanto representación matemática, están sujetos a manipulación algorítmica. Con esto los productos de los nuevos medios se vuelven programables (Manovich, 2002, pp. 27-30). Por modularidad se refiere a la posibilidad de agregación y desagregación de los elementos discretos que componen un objeto. Esto implica también que, en un determinado nivel, un objeto puede estar compuesto por múltiples objetos agregados. Algo puede eliminarse y, sin embargo, el objeto no dejará de existir ni estará incompleto (2002, pp. 30-31). La automatización se refiere a la cualidad por la cual la computadora reemplaza (y acelera) los procedimientos que antes recaían en el ser humano. El autor distingue entre dos niveles de automatización, de bajo nivel y de alto nivel para diferenciar la envergadura y complejidad de los procedimientos de los cuales la agencia humana se sustrae (2002, pp. 31-33). La variabilidad es uno de los aspectos que más discutiremos en este capítulo por su relación con la conclusividad de las obras y su impacto en la relativa estabilidad tanto de las instituciones literarias y artísticas como en la industria cultural que las atraviesa. Esta característica depende de las tres anteriores (representación numérica, modularidad y automatización) y es uno de los rasgos notorios de los objetos de los nuevos medios: “*New media, in contrast, is characterized by variability. Instead of identical copies a new media object typically gives rise to many different versions. And rather than being created completely by a human author, these versions are often in part automatically assembled by a computer*” (2002, p. 36). La última característica es la transcodificación. Esta es una categoría más problemática ya que no apunta a cualidades los objetos de los nuevos medios que puedan

El “objeto de los nuevos medios” que propone Manovich engloba configuraciones diversas que incluyen a las obras, pero también a conjuntos mayores como acervos y colecciones digitales/digitalizadas o productos no necesariamente artísticos, como las bases de datos o la propia Internet. Esto, por otra parte, es un rasgo común de cualquier objeto digital cuyo modo de existencia es profundamente relacional y sobre el que nos interesa detenernos:

El aspecto que diferencia radicalmente a los objetos digitales de otros objetos técnicos, es que los elementos constitutivos del medio digital suelen ser ellos mismos objetos digitales. Si bien, siempre es necesaria una inscripción física, el anclaje de lo digital en él puede diferirse tanto como se quiera, es decir puede haber un medio digital que simule ser un hardware particular. Esto tiene algunas consecuencias que pueden verse como propiedades distintivas de los objetos digitales. Por un lado, los objetos digitales admiten múltiples realizaciones [...]. Pero la identidad misma de los objetos digitales solo puede considerarse de manera relacional, por lo que el medio asociado resulta indisoluble de su modo de existencia. Una cadena de bits puede realizarse físicamente de las maneras más diversas, pero su significado como objeto digital depende de la interpretación que hagan de sí los programas de su entorno digital. Dichos programas también son, a su vez, objetos digitales, y por lo tanto también admiten múltiples realizaciones, y también son identificados en su propio entorno o medio asociado (que puede incluir el entorno que ellos conforman, pero no necesariamente se identificará con él). Esta cadena de medios asociados, de meta-medios, meta-meta-medios, meta-meta-meta-medios y así cuantas veces se requiera puede extenderse, no habiendo a priori límites conceptuales para dichas extensiones. Pero la interpretación del código es un aspecto fundamental para su existencia. Por su materialidad formal: cuando un objeto digital deja de ser interpretable, deja de existir en tanto objeto (Blanco & Berti, 2016, p.205).¹⁰

describirse en términos puramente formales. La transcodificación describe la circulación en la cultura, el tránsito entre una capa cultural y una computacional y el modo en que se generan influencias recíprocas, pero determinada principalmente por los procesos de digitalización (2002, p. 48). Este rasgo permite abordar el tránsito de ida y vuelta entre impreso/análogo y digital.

¹⁰La ontología de las entidades digitales está recibiendo una atención creciente. Además de los trabajos propios aquí comentados, cabe destacar el artículo señero de Yuk Hui (2012),

VACILACIONES ONTOLÓGICAS

Ante este estado de situación, donde las obras puedan existir como objetos digitales, procuraremos identificar aspectos relativos al problema específico de los soportes de inscripción para poder discutir algunas especificidades de las obras literarias dentro de las tecnopoéticas. Al abordar producciones textuales, podemos encontrar tres grandes modos de existencia: las ‘obras impresas’, entendidas de acuerdo a la idea moderna de libro y mayoritariamente asociadas a la cultura impresa;¹¹ las ‘obras digitalizadas’, es decir, aquellas obras literarias provenientes de las “culturas impresas”, en el sentido de Chartier (2007), que son recodificadas para ser accesibles mediante dispositivos de reproducción basados en tecnología digital, como las ofrecidas por la Biblioteca Ayacucho Digital¹², Project Gutenberg o Google Books, por Museos y Fimotecas *on-line*, pero también las sofisticadas emulaciones digitales del soporte libro, como el caso de textos literarios para iPad que llegan a representar gráficamente el movimiento de la página;¹³ y, por último, las ‘obras digitales propiamente dichas’ creadas con, y accesibles a través de dispositivos de reproducción que ejecuten código, dentro de las cuales discutiremos las producciones de narrativa hipertextual o poesía digital.¹⁴

traducido en el último en esta misma revista:
<http://aplicaciones.ccm.itesm.mx/virtualis/index.php/virtualis/article/view/221>

¹¹Su equivalente artístico predigital son lo que denominaremos obras análogas: films, discos y fotografías, típicamente.

¹²A la fecha de redacción de este trabajo la página de la *Biblioteca Ayacucho Digital* se encuentra fuera de línea.

¹³El anacronismo que supone la representación de un soporte de representación como contexto para la actualización digital de una obra ameritaría otro estudio en sí mismo. La representación del soporte es un ejemplo de “remediación” específico del texto como contenido. Si bien no es analizada por Bolter y Grusin (2000) ya que la aparición de las tabletas, *e-readers* y otros dispositivos de lectura que compiten con el libro más eficientemente que la pantalla de la computadora aun no eran tecnologías establecidas al momento de publicación de *Remediation*, el concepto resulta sumamente pertinente.

¹⁴Existen definiciones más amplias de obras digitales que la que proponemos aquí, por ejemplo, la de la Electronic Literature Organization: “*work with an important literary aspect that takes advantage of the capabilities and contexts provided by the stand-alone or networked computer*” Citado por Hayles (2007).

En los límites de estos tres grandes modos de existencia, hay otros más problemáticos como el de las ‘obras híbridas’ que comparten la materialidad de los textos impresos con las posibilidades que ofrecen las tecnologías digitales (Berti, 2015, p. 47). Asimismo, cabe señalar la existencia de ‘obras derivadas’ sea ya por la obtención de la obra antes o por fuera de los canales autorizados de circulación, como ocurre con los ‘escaneos’, ‘ripeos’ y otras formas de filtración de obras protegidas por derechos de copia, o por su reutilización total o parcial bajo formas de *remix* o apropiación. En este punto cabe señalar que algunas obras hacen uso de atribuciones de licencias Creative Commons, mientras que otras transgreden los límites establecidos por la extensión de los derechos de autor de los contextos impreso y analógico al digital. Entre algunos ejemplos podemos identificar la producción de *fanfiction*¹⁵ pero también las operaciones realizadas por Pablo Katchadján sobre obras canónicas de la literatura como el cuento “El Aleph” de Jorge Luis Borges en *El Aleph engordado* o el poema de José Hernández *Martín Fierro* en *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*.

Que la reproductibilidad técnica modifica el estatuto de las obras de arte y las transforma en mercancía mediante la primacía del valor de exhibición por sobre el valor de culto es algo que ha sido largamente discutido desde la primera mitad del siglo pasado (Benjamin, 2015). Pero como señalamos antes, en la remediación legal de obras literarias predigitales mediante su digitalización opera una abstracción novedosa que las convierte en contenidos digitales autorizados. En el contexto de la reproductibilidad digital consideramos que la primacía del “valor de exhibición” de Benjamin (2015) se ve ampliada por el continuo proceso de indexación de toda la producción cultural existente. Consideramos que las obras derivadas son un síntoma de este nuevo paradigma de circulación y exhibición exacerbadas, aunque no hayan sido originalmente previstas o deseadas para una dinámica de los contenidos cuando comenzó la expansión de las tecnologías digitales en las distintas esferas de la cultura humana. En este punto, cabe insistir que desde los años noventa la expansión de Internet ha estado más fuertemente asociada con el avance de corporaciones de software, hardware, comunicación y entretenimientos que al de instituciones públicas y académicas, a diferencia de las redes informáticas previas. Es necesario, entonces,

¹⁵Es decir, la práctica de reescritura, publicación amateur y lectura entre pares por parte de fanáticos de mundos ficcionales, generalmente sagas como *El señor de los anillos* o franquicias culturales como *Star Wars* o *The Walking Dead*.

discutir el modo en que los diversos tipos de obras derivadas arrancan a las obras del marco de los derechos de copia, en un movimiento similar a aquel por el cual las reproducciones mecánicas arrancaban a las obras auráticas del marco de la tradición, y atacan el afán teleológico que subyace a la idea de lo digital como superación inevitable de lo impreso y lo analógico,¹⁶ a la vez que se pretende mantener el estado de la clausura de las obras propias de la cultura impresa y su aparato legal *ad hoc*.

Con todo, es necesario señalar que hoy ya casi no existen textos que no nazcan digitales. Incluso aquellos que continuamos asociando a la cultura impresa son producidos con medios digitales.¹⁷ Esto no debe inducir a entender la digitalización

¹⁶ Este afán es evidente en los objetivos declarados de Google: “*Google’s mission is to organize the world’s information and make it universally accessible and useful*”. Nótese que la ambición de la empresa es mundial y apunta a una utilidad y accesibilidad universales. La organización de la información equivale al mundo administrado, a la reducción de todo lo perceptible a una representación digital, sujeta a indexación. Para una crítica del proyecto de indexación de Google y sus efectos políticos, económicos y culturales, véase *Googleame: La segunda misión de los Estados Unidos* (Cassin, 2008).

¹⁷ Extendiendo el problema de la reproductibilidad técnica de la obra artística al libro impreso, Kaufman (2007) señala: “Consideremos el libro en la época de su reproductibilidad técnica. No hay tal cosa como una divergencia entre la lectura y la contemplación de imágenes, o entre el papel y la pantalla. Una dicotomía semejante no solamente es estéril, también es del todo falaz. El libro es digital y no hay libro que no sea digital desde que se ha generalizado la informatización de la composición tipográfica. En la época de la imprenta mecánica, la condición material de la existencia de un libro radicaba en la relación existente entre los tipos metálicos y la impresión en el papel. El libro no tenía existencia de otro modo que sobre ese sustento material. Era redactado por el mismo procedimiento mediante la máquina de escribir —que sucedió a la manuscipción— y la imprenta se limitaba a copiar el texto originariamente asentado con la adición de un formato especial llamado libro. Desde hace varios años, el libro llega a su existencia en forma digital, en el disco rígido de una computadora. El procedimiento de reproducción es primordialmente digital. Cuando el texto se destina a la impresión en papel se realiza una acción que mucho nos complace, la edición de libros. Pero los libros en tanto que textos reproducidos y difundidos no deben su existencia textual a su producción y circulación en papel, sino a su inscripción digital.” (pp. 78-79). Al respecto, Hayles (2007) señala la indiscernibilidad entre obras impresas y digitales al discutir la especificidad de la literatura electrónica: “*In the contemporary era, both print and electronic texts are deeply interpenetrated by code. Digital technologies are now so thoroughly integrated with commercial printing processes that print is more properly considered a particular output form of electronic text than an entirely separate medium. Nevertheless, electronic text remains distinct from print in that it literally cannot be accessed until it is performed by properly executed code*”. De hecho, la idea de circulación de

como un proceso irreversible o unidireccional. No se trata de un cambio absoluto sino de una oscilación. De hecho, la ilusión de inmaterialidad propia de lecturas idealistas de la técnica arroja un velo sobre el permanente tránsito entre lo analógico a lo digital (y viceversa). A fin de cuenta, leer y escribir en un disco rígido o cualquier otro soporte de inscripción son formas de procesamiento de ida y vuelta de señales analógicas y digitales (Kirschenbaum, 2008, p. 90). El constante pasaje de lo analógico/impreso a lo digital (y a la inversa) es un proceso eminentemente material que no es irreversible: toda información existe como inscripción en algún lugar, por microscópico que sea, al menos por un instante. Lo que sí cambia de modo radical es la percepción sobre las entidades y fenómenos pasibles de ser digitalizados, de manera comparable al modo en que la fotografía modificó (la percepción de) la pintura. Hoy, algo que no puede ser digitalizado supone un obstáculo a ser sorteado. En la teleología del progreso, no ser computable (y por ello indizable) puede devenir en no ser perceptible (y, al mismo tiempo, sustraerse de la dinámica de los contenidos).¹⁸

DISCRECIÓN, ABSTRACCIÓN Y REFERENCIABILIDAD

Antes de discutir algunos casos puntuales, es necesario retomar un aspecto especialmente pertinente de la dicotomía entre impreso/analógico y digital. No todo registro analógico supone un continuo, también hay discontinuidades en los fotogramas de un film, por ejemplo. Sin embargo, en los registros analógicos, estos niveles discretos de representación no se cuantificaban y por ello no eran pasibles de una manipulación computacional, que es el paso crucial que se alcanza con la digitalización de las obras (y con la producción directamente digital). Por supuesto, todo texto impreso es discreto (en tanto todo alfabeto es una codificación). No obstante, al no ser una representación numérica no es posible tratarlo

textos que no están atados a su materialidad libresca habilita la lectura del libro impreso como un *output* particular, uno de los posibles avatares, de la forma pura (o electrónica) de los textos.

¹⁸El tránsito que señala Kirschenbaum (2008) ocurre en el plano del almacenamiento, pero también existen otras prácticas marginales, ligadas a la circulación, ya sea ilegalizada o tolerada, de obras digitales y digitalizadas que oscilan entre tecnologías impresas o analógicas y digitales: el tipeo de textos como sucedía en los orígenes de *Project Gutenberg* en la década de 1970; o prácticas más extendidas como la fotocopia de libros, la impresión de libros escaneados, la grabación en video digital de películas proyectas en sala, etcétera.

algorítmicamente de manera automatizada, algo que sí se puede cuando se lo digitaliza.

El proceso de digitalización de las obras se asimila a la diferencia entre las categorías de lo alográfico frente a lo autográfico (Kirschenbaum 2008, pp. 133-140). En la autografía cada uno de los elementos materiales de la entidad se corresponden directamente con su existencia, lo que las convierte en únicas. En el caso de las obras artísticas, son además irrepitibles, de acuerdo al concepto de obra aurática benjamínea. La alografía supone la atribución de identidad por el reconocimiento de propiedades ‘suficientes’, no necesariamente idénticas. Así una obra técnicamente reproducible, constituye una obra alográfica, en tanto podemos reconocer que las copias son copias de ‘lo mismo’ al margen de las diferencias contingentes: no hay un original y falsificación que imitan la autografía, sino reproducciones suficientemente reconocibles como una ‘misma’ obra. Dicho de otro modo, si una obra alográfica cumple su ontología en la reproducción, una autográfica la traiciona. La distancia entre una copia de una obra maestra de la pintura y el original es insalvable, la distancia entre una edición y otra de un libro es, *a priori*, irrelevante, al menos para el *sensorium* estabilizado en torno al libro impreso. Por supuesto, existen ediciones críticas y revisadas, pero son variaciones explícitas. Cuando un título no lleva esa aclaración, la obra, restringida al texto, se considera como ‘inalterada’, al margen de sus posibles realizaciones impresas. Una errata o el uso de una u otra tipografía en una edición particular no modificará su ontología (ni la de la copia). La reproducción alográfica no requiere para su percepción una fidelidad perfecta (o autográfica) sino que se mantenga dentro del rango de variación tolerable que le permite ser percibido como una cosa y no como otra. Esto ocurre en la percepción de las diferencias absolutas sobre las que se basa la escritura alfabética. Una ‘a’ es siempre una ‘a’ y no puede ser una ‘b’. Cuando se confunden, la abstracción se pierde en el particularismo (que puede volverla incomprensible, o no computable). Esto está en la base del idealismo de los textos, que los entiende como abstracciones puras. Señala Chartier (2008) al respecto:

De allí el oxímoron que lleva a caracterizar el texto como “cosa inmaterial”. De allí la separación fundamental entre la identidad esencial de la obra y la pluralidad de indefinida de sus estados o —para emplear el vocabulario de la

bibliografía material- entre “*substantives*” y “*accidentals*”, entre el texto ideal y trascendente, y las formas múltiples de su publicación. De allí por último las vacilaciones históricas, que llegan hasta el presente, en cuanto a las justificaciones intelectuales y a los criterios de definición de la propiedad literaria, puesto que esta última supone que una obra pueda ser reconocida como siempre idéntica a sí misma, cualquiera sea el modo de publicación y transmisión (p. 25).

Algo parecido ocurre con la circulación alográfica de las obras cinematográficas y las fonográficas: la calidad de la copia no altera la atribución de identidad a la obra en la medida en que quien la perciba pueda reconocerla como tal. Podemos decir que escuchamos una misma canción en un cassette, disco de vinilo, un CD o un archivo mp3 aun cuando estemos ante realizaciones materiales absolutamente diferentes de algo que reconocemos como ‘lo mismo’ o, al menos, ‘lo suficientemente similar’. Algo similar ocurre cuando vemos la ‘misma película’ en sala, en video o en DVD, es decir, la manifestación visible y audible de tres modos de inscripción claramente diferentes (fotoquímico, magnético y digital, respectivamente).

El carácter idéntico de la copia digital reside en la comprobación de redundancia de errores que permite al disco rígido actualizar en la pantalla la información contenida en un código digital. Esta comprobación permite devolver (al menos idealmente) un resultado siempre idéntico independientemente de la inscripción física de un mismo código en soportes que pueden ser diversos (como perforaciones, oscilaciones de voltaje, magnetizaciones). La digitalización de obras supone una automatización mayor de la alografía, insertas en un proceso de abstracción creciente.¹⁹ Esto puede

¹⁹Sin llegar aún a la codificación mediante unidades discretas, Benjamin detectaba que en la reproducción técnica que introduce la fotografía comienza un proceso de reducción que permite una percepción asimilable: “Cualquiera habrá notado que un cuadro (pero sobretodo una escultura e incluso una obra arquitectónica) se presta a ser aprehendida en foto mucho mejor que en la realidad. Es fácil achacarlo simplemente a la decadencia de la sensibilidad artística, a una incapacidad de nuestros contemporáneos. Pero en esta explicación se oponen los cambios experimentados (más o menos al mismo tiempo) en la percepción de las grandes obras debido al desarrollo de las técnicas reproductivas. Ya no podemos considerarlas productos individuales; se han convertido en creaciones colectivas que, para asimilarlas, no hay más remedio que reducir las de tamaño. En última instancia los métodos de reproducción no son sino una técnica reductiva y ayudan al hombre a adquirir ese grado de dominio sobre las

representarse en una estructura piramidal en el camino inverso que va de la inscripción de las diferenciales de voltaje en la superficie del disco a su interpretación por parte de la computadora como código máquina, como código compilado, y como código fuente hasta llegar a su *output*, sea este su visualización en la pantalla, la emisión de sonido o la impresión sobre un papel, por mencionar algunos ejemplos posibles de realización del código.

Con una percepción muy aguda de los fenómenos sociales que introducía la reproductibilidad técnica analógica, Benjamin (2015) señalaba que la copia mecánica y la falsificación eran ontológicamente diferentes: no hay copias falsas de una fotografía, ya que en lo reproducible no hay original. Sin embargo, hay una dimensión del fenómeno que no era tan evidente en la primera mitad del siglo pasado. En las tecnologías de reproducción del arte previas a la reproducción digital, hay una degradación inevitable de cada copia respecto del registro analógico original. La copia digital entraña una novedad: la posibilidad de copias sin degradación respecto de la primera digitalización a partir de la lógica alográfica que permite reconocer un mismo código en inscripciones diferentes mediante los procesos de corroboración conocidos como verificación por redundancia cíclica (o CRC) y que permiten leer un mismo código a pesar del ruido contingente de sus canales de transmisión.²⁰ Lo que antes solo se podía hacer trabajosamente con los textos, las notaciones musicales y las fórmulas matemáticas, se automatiza y se extiende también al sonido, a la imagen y a la imagen en movimiento.

obras sin el cual no podría utilizarlas” (Benjamin, 2004, pp. 48-49). Las técnicas reductivas marcan el comienzo de la abstracción de los productos culturales, paso previo a su abstracción como código y circulación masiva como “contenidos” de continentes inespecíficos.

²⁰Kirschenbaum (2008) discute que esto sea efectivamente así. Pero el grado de similaridad de copias digitales perceptibles para los sentidos humanos es mucho mayor a la constatable degradación de las copias de copias de copias en las tecnologías analógicas de reproducción. O al menos en lo que hace a la percepción visual y auditiva, sobre la que reposan la mayoría de las tecnologías de reproducción contemporáneas. Los desarrollos táctiles son incipientes y enfocados más al input de las interfaces que a la sensorialidad táctil (cuyo ejemplo más acabado es el iPad y otras tabletas, que incorporan pantallas táctiles, giróscopos y diversos sensores para adecuarse a los movimientos de la mano y, en menor medida, del cuerpo). Los desarrollos olfativos y gustativos no aparecen masivamente en las tecnologías de reproducción hoy dominantes.

No obstante, la copia idéntica del sueño alográfico es solo ideal, ya que el espacio de almacenamiento y la velocidad de transmisión marcan límites culturales a la copia alográfica técnicamente posible. Aún hoy, la mayor parte de la circulación de obras digitales y digitalizadas (y más ampliamente, de contenidos digitales), se da mediante formatos livianos, tales como el JPEG para imagen, el mp3 para audio o el AVI para video. Se trata de archivos comprimidos, es decir, empobrecidos, lo que deriva en la conformación de un sistema de clases hacia dentro de las obras reproducibles que ha sido discutido en profundidad por Hito Steyerl (2014, pp. 35-37). Sin embargo, los patrones de oro permanecen: el libro impreso de tapa dura, el 35 milímetros y el disco de vinilo son los soportes de inscripción fetichizados ante la proliferación de copias comprimidas, y el baremo desde el cual se mide la fidelidad a una obra fuente.

RECONTEXTUALIZACIONES, REFERENCIABILIZACIONES

La digitalización de las obras literarias que provienen de la cultura impresa, así como aquellas cuya supervivencia se asoció a la difusión en el soporte libro (el códex), aunque provengan de tradiciones manuscritas y orales previas, incorpora un rasgo diferencial cuando admite la ‘referenciabilización’ de texto (en la jerga informática, su *addressability*). En tanto escritura, todo texto para ser legible supone la adecuación a un sistema de símbolos, sin embargo, el alfabeto y el código binario no son simplemente dos tipos diferentes de códigos o dos niveles de código. Si la escritura requiere del lector para su ‘actualización’, el código binario requiere de la mediación de un dispositivo de reproducción que lo actualice. Y para hacerlo, los componentes del código son referenciados automáticamente, esto es, automáticamente localizables, como parte de una cadena discreta. Considerar al dispositivo como un lector es una metáfora simplista que no da cuenta de la diferencia radical entre ambas acciones, la lectura humana y la decodificación *maquínica*. Asimismo, el código informático entraña una capacidad de agencia automática del que la escritura alfabética carece. Los textos en formato digital, sean estos digitalizaciones de fuentes impresas o manuscritas, o sean producidos directamente en forma digital, siempre suponen también una cadena de código subyacente que no es equivalente al concepto amplio de texto. Como señalamos, en los entornos digitales el texto es algo que los dispositivos actualizan a partir del código. Es necesario aclarar esto, que puede resultar una obviedad, debido a las frecuentes alusiones metafóricas imprecisas por

las que podemos considerar a cualquier tipo de codificación (la serialización de un ADN, un poema, un mapa a mano alzada) como 'texto'. Si toda codificación es 'texto', entonces resulta un concepto impreciso. Para abordar la clasificación de las obras que nos interesa comentar adoptaremos una definición extremadamente acotada de 'texto': conjunto de palabras escritas en un código legible para los seres humanos, escritas en un alfabeto determinado.

Bajo el recorte propuesto, coexisten hoy textos producidos en condiciones materiales sumamente diferentes. La primera diferencia obvia es la de los textos originados en la cultura impresa y los originados en la digital. Si bien cada una de estas marcas de origen implica condicionamientos materiales (como el costo de las pruebas editoriales, la posibilidad de borrar, la existencia de múltiples versiones, etcétera) que repercuten directamente en el resultado final, tanto el texto digital como el impreso comparten como rasgo común ser abstracciones mediante la codificación en letras del alfabeto. No obstante, en la codificación binaria del medio digital, la alfabética es, cuanto menos, una abstracción de segundo orden que debe ser 'interpretable' por un software para hacerlo accesible a la percepción humana. La ideología medial es el resultado de la invisibilización de este segundo orden: la abstracción informática acompañada por el ocultamiento del almacenamiento en el disco duro que deviene caja negra de la que nada sabemos (Kirschenbaum, 2008, pp. 80-81). En ese marco, la expansión de las tecnologías digitales al mundo editorial y a la sociedad (es decir, a los autores) difumina los límites de instancias antes claramente diferenciadas (escritura, edición, corrección, diseño, impresión) lo que hace que la mayor parte de los procesos asociados a la producción de textos converja en la computadora. Ahora bien, ¿cuál puede ser el lugar de lo literario en este nuevo contexto?

EL ESCRITOR ARGENTINO Y EL ALGORITMO

Un acervo textual digitalizado es aquella colección de textos codificados organizado de modo tal que pueda ser sometido a operaciones automatizadas. Sin embargo, debemos tener en cuenta que no toda operación es equivalente. La función 'buscar' es un uso típico, previsto en el diseño de los programas para manipular texto; utilizar *Big Data* para procesar e identificar la recurrencia de alguna estructura gramatical en la novela latinoamericana de los años cincuenta, también. Ambas operaciones

abordan el texto como contenido, suponen una estabilidad relativamente fuerte y no hacen más que explotar las potencialidades habilitadas por la referenciabilización. En las últimas secciones de este trabajo nos interesa pensar operaciones de otro tipo que permitan dar cuenta de dinámicas divergentes, que pongan de manifiesto la incontinencia propia de la digitalización al margen del anacronismo de restricciones predigitales. Aquí la línea de cruce con las artes visuales, el videoarte y los videojuegos se vuelve tenue.

En *Tecnopoéticas argentinas*, Kozak (2012, pp. 30-34) ha reseñado el borramiento de estos límites en los comienzos de la literatura electrónica en ese país. Resumiendo su entrada, la experimentación en torno a las funciones hipertextuales e hipermediales propició el desarrollo de formas narrativas electrónicas, mientras que el uso de algoritmos generativos ha tendido hacia formas más cercanas a la poesía (recuperando también aspectos de la poesía visual y la concreta). Se trata de obras en las que la comprensión del procedimiento creativo elegido resulta fundamental para un juicio crítico. Esto implica considerarlo como el resultado. Que en algunos casos puede ser único, pero en otros es variable. Tal variabilidad puede ser propia del diseño de la obra, como en el caso de la poesía generativa, pero también puede deberse a limitaciones y potencialidades del software y el hardware. Phillippe Bootz (2010) ha conceptualizado esta situación como “transitorio observable”: “El autor fabrica un material, denominado fuente, destinado a un equipo tecnológico. Tiene como objetivo crear un acontecimiento gracias a este aparato en el dominio del lector utilizando la fuente. Este acontecimiento es denominado un transitorio observable” (p. 32). El transitorio observable implica cada iteración de la obra a la que accedemos como lectores de acuerdo a la labilidad del hardware y el software. Esta particularidad de la literatura digital pone de manifiesto la insuficiencia del concepto de obra previo al señalar la relevancia de aquello tenido por contingente (a saber, los dispositivos de reproducción). Este concepto será útil para describir algunas operaciones de las obras del corpus, pero también nos interesa para pensar las extensiones del medio digital al no digital mediante la ‘rematerialización’ que se opera en el recurso a lo impreso (y que suspende la ‘transitoriedad’ de tales obras).

Por ello, del recorte propuesto, algunas obras están impresas, otras solo existen en pantalla, pero en todas hay una operatoria formal habilitada por el uso de tecnología

digital. Su rasgo común es operar sobre acervos literarios: el canon de obras de las literaturas argentina y universal. El recurso a lo digital ilumina no solo la ‘novedad’ del medio utilizado, sino que también hace aparecer aspectos invisibilizados de lo impreso. Al mismo tiempo, esta reapropiación del acervo retoma las disputas y los rescates de las tradiciones literarias en la que estas obras podrían inscribirse, desde una perspectiva que pone en cuestión la dinámica de los contenidos y la reducción de las obras a meros textos codificados para ser actualizados en dispositivos con *outputs* variables. Para sostener esta lectura, comentaremos someramente obras de artistas argentinos de la primera década del siglo XXI que reelaboran digitalmente acervos textuales relacionados a obras literarias: “Perlongherianas” de Iván Marino, *Wordtoys* de Belén Gache, *El Aleph engordado* y *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* de Iván Marino y *SuprTzara* de Luis Espinosa.

PROGRAMANDO EL TEXTO

Perlongherianas de Ivan Marino (S/F) combina 4 bloques de “Fuentes”:

Bloque 1 = Bush, Mandela, Zapatero, El travesti, El terrorista, Hitler, Blair

Bloque 2 = parece ser, es, era, será, fue, iba a ser, hubiese sido

Bloque 3 = bueno, malo, candoroso, honesto, miserable, burro, criminal

Bloque 4 = su hembra real-biológica, su mula preñada, su gomalaca, su Cadáver Nacional, su esfínter, su perra renga, su látex (Ivan Marino, S/F)

Sobre esa selección léxica el algoritmo que rige la combinación produce poemas (o “textos cinéticos”) que quedan en pantalla unos segundos y en los que resuena la poesía de Néstor Perlongher. En este caso el acervo no está compuesto directamente por texto de poemas del autor referido, sino que se identifican palabras o sintagmas que aparecen o podrían aparecer en su obra. El transitorio observable generado no solo presenta texto dinámico en pantalla, sino que también incorpora la dimensión sonora mediante lectura automatizada.²¹ La obra además explicita en pantalla la reglas de la combinatoria sobre la que opera:

²¹ La obra está disponible en <http://www.ivan-marino.net/> en la sección “Perlogherianas” activando la opción de permitir ejecutar Adobe Flash.

“Permutación =

Bloque 1 Elemento 4 +

Bloque 2 Elemento 1 +

Bloque 3 Elemento 2 +

Bloque 4 Elemento 6 +” (Ivan Marino, S/F)

Por ejemplo, el texto de uno de los transitorio observables que se genera es “Blair / será / criminal; / su mula preñada / se desgarrar” aunque la obra en sí solo tiene sentido en su funcionamiento generativo *online* con el audio encendido y la reiteración constante del procedimiento. La provocación propia de la poesía de Perlongher se actualiza con la combinación de los nombres de líderes políticos contemporáneos entre sí (“Zapatero”, “Blair”, “Mandela”) con otros históricos (“Hitler”) y figuras con una carga semántica disruptiva como “el terrorista” o “el travesti” cuya sola inserción en la serie afecta los sentidos que podrían atribuirse a la lista de los tres primeros en el procedimiento de la repetición generativa.

Wordtoys de Belén Gache (2006) presenta varias piezas breves que remiten al canon literario. En “El idioma de los pájaros” distintas aves recitan con voz automatizada poemas de temática aviar. La interacción con la obra a través del mouse hace que los recitados se tornen una cacofonía resultante de los siguientes poemas y programas de sintetización de voz: Gustavo Adolfo Bécquer, “Volverán las oscuras golondrinas”, *Rimas*, Sintetizador de Voz: Speech Cube Spanish (Rafael / Pitch Higher); Rubén Darío, “Leda”, *Los cisnes y otros poemas*, Sintetizador de Voz: Speech Cube Spanish (Rafael / Pitch Normal); Edgard Allan Poe, “The Raven”, *Poems*, Sintetizador de Voz: Bell Labs Text-to-Speech Synthesis (Big Man); Guillaume Apollinaire, “Le paon”, *Bestiario*, Sintetizador de Voz: Speech Cube French (Cathy 16Khz); Charles Baudelaire, “Le cygne”, *Les fleurs du mal*, Sintetizador de Voz: Speech Cube French (Robert 16Khz).

De la misma obra, “Escribe tu propio Quijote” pone al lector/interactor ante un procesador de texto en el que no importa qué tipemos, en pantalla solo se escribirá el *Quijote* recontextualizando en la computadora el ejercicio borgeano de “Pierre Menard, autor del Quijote”. El recurso a un acervo digitalizado también aparece en “Poemas de Agua” y se amplía mediante la apertura de un acervo infinito a citas literarias enviadas por *e-mail* en “Mariposas-libro”.

También de Gache, *Manifiestos Robot* (2009a) opera sobre el resultado de búsquedas de *crawlers* a partir de una línea de texto dada. La página de las piezas las describe como una:

[s]erie de poemas aleatorios a partir de una estructura verbal fija correspondiente al género del discurso político. Piezas sonoras realizadas por Belén Gache utilizando el sistema *IP Poetry*, desarrollado por Gustavo Romano en 2004.

El proyecto *IP Poetry* se basa en la generación de poesía a partir de la búsqueda en tiempo real de material textual en la web. Robots conectados a Internet convierten los textos encontrados en sonidos. Las diferentes instrucciones de búsqueda (por ejemplo, todas las frases que comiencen con las palabras “luchemos contra...”) conformarán la estructura y el sentido de cada manifiesto (Gache, 2009a).

En este caso el acervo textual lo brindan los textos que están indizados en Internet y las alternativas derivadas de los algoritmos de búsqueda en las que incide la IP. Si bien el acervo fuente no es estrictamente literario, en estas piezas resuenan los manifiestos artísticos de las vanguardias. El mismo procedimiento está en la base de *IP-Poetry* (Romano, 2007):

Se inicia entonces el proceso de búsqueda en Internet. Los resultados encontrados son enviados a los autómatas (IP Bots) quienes convertirán esos textos encontrados en sonidos e imágenes pregrabados de una boca humana recitando. Al aparecer diariamente nuevas páginas en la web con nuevos textos, los poemas recitados mantienen su estructura, pero los resultados de las búsquedas van variando, por lo que nunca un poema es recitado de la misma forma (Romano, 2008, p. 7).

La delegación de la producción literaria (en tanto en estas obras no se puede hablar de ‘creación automática’) es un recurso que lleva a prestar atención al proceso y al software elegidos. Sus resultados eventuales (es decir, los transitorios observables que propician) no tienen valor ni son reductibles para ser incorporados a una dinámica de los contenidos. Son obras que, a partir de su especificidad técnica,

impiden o dificultan la convergencia en tanto cada una es un prototipo. Un aspecto derivado de esto, y que hemos discutido en otro trabajo (Berti, 2017), es la inserción histórica del software (Adobe Flash) que permite el transitorio observable en las obras comentadas en un contexto sociotécnico históricamente situado y los problemas que eso presenta para su incorporación en los cánones literarios. Otra vertiente posible de poéticas de incontinencia que se complementa con la poesía digital es la que propone un giro materialista: obras impresas creadas con recursos específicos del texto digital.

PROCESANDO EL TEXTO

Dos obras de Pablo Katchadján ponen de manifiesto una operatoria literaria algorítmica no generativa. Sus procedimientos iluminan otro aspecto, el de las reversiones del digital al impreso/analógico. En estos casos la idea de transitorio observable de Bootz pierde relevancia en tanto la impresión produce entidades más permanentes. No obstante, ambas también constituyen operaciones sobre piezas canónicas: *El Aleph engordado* (Katchadján, 2009) y *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (Katchadján, 2007).

La primera obra amplía el cuento de Borges, interviniendo sobre el texto original, acrecentándolo en las enumeraciones y listados. La operación ganó notoriedad cuando María Kodama, viuda de Borges demandó a Katchadján por plagio. El caso recibió una extensa cobertura mediática y fue objeto de numerosas discusiones cuyo comentario excede los límites de este trabajo.²² Tras diversas marchas y contramarchas, Katchadján resultó sobreseído por la Cámara de Apelaciones en la causa judicial (Anónimo, 2017) y la titular de los derechos de autor parece haber desistido de nuevas acciones legales (Paéz, 2017). En la segunda obra, realizada sobre un poema épico que ya está en dominio público, hay una operación algorítmica (una automatización de bajo nivel, si la tratamos como un objeto de los nuevos medios siguiendo la propuesta de Manovich): reorganizarlos versos de la primera parte del *Martín Fierro* de José Hernández ordenándolos alfabéticamente. Más allá de los numerosos comentarios periodísticos que suscitaron los libros de Katchadján, César

²² Para una discusión del caso véase “Borges / Katchadjian / Kodama: el desorden alimenticio” (Zunini, 2015).

Aira propone un análisis certero que da cuenta de las operaciones formales y sus alcances. Dice respecto de la experimentación sobre Hernández:

Lo más extraordinario de esta reformulación es que el nuevo orden nos recuerda enérgicamente que había un viejo orden: los versos del Martín Fierro de Hernández seguían un orden también, no estaban intercalados al azar. Era el orden de la historia, pero con un atisbo de formalización extraña a los significados: el recuento de sílabas, la rima, los paralelismos que hacen a la retórica. Todo orden contiene otro orden, como una máquina latente de formalización. Todo orden, sea cual sea su argumento, es convencional y permutable (Aira, 2009).

Entendemos que la interpelación al viejo orden de los versos desde el nuevo, inesperado, que señala Aira (2009), es un ejemplo de la apertura propiciada por las poéticas de incontinencia. En este caso, el uso anómalo de la mediación algorítmica de las obras en tanto entidades codificadas: la aplicación de la función ‘ordenar alfabéticamente’ para los versos de un poema épico.

Si hay un rasgo recurrente de la literatura digital argentina es su aspiración, consciente o no, a un modo borgeano de cosmopolitismo, un sesgo irónico que reprocessa los acervos sin la *gravitas* de las tradiciones nacionales y el peso de los regionalismos. Como señalaba Borges (1996) en el ensayo “El escritor argentino y la tradición”, a propósito de la relación de los autores judíos con la cultura de Occidente y la de los irlandeses con la cultura británica: “Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas” (p. 273).

Tal irreverencia es una marca distintiva de las operaciones estéticas de este tipo de obras. Un último ejemplo la ilustra cabalmente, *SuprTzara* es una serie de poemas creados por Luis Espinosa mediante la acción de borrado de una versión digitalizada de *Siete manifiestos Dadá* de Tristán Tzara.²³ Se trata de un procedimiento similar al de Katchadján de adicionar a la prosa de Borges mediante un procesador de textos,

²³ La serie está incluida en la antología *Escrituras objetos* (Vera, 2014, pp. 169-183).

solo que en este caso haciendo uso de la posibilidad de eliminación. Como señala Belén Gache:

Son poemas encontrados de manera automática, mediante la mera utilización de la tecla Supr de la computadora. El texto original del creador de la paradigmática Receta para componer un poema dadá sufre en sus propios textos el procedimiento aleatorio, el plegado, la contracción, la síntesis (Gache, 2009b).

En las notas que acompañan la serie de poemas incluida en *Escrituras objeto*, Espinosa explica el procedimiento y el efecto visual del encuentro de las palabras a medida que la tecla que activa la función “suprimir” iba eliminando el texto carácter por carácter: “Mi ojo, intencionado, confrontaba con el grupo de palabras que ya había quedado, cada palabra venidera acercándose al cursor” (Espinosa, 2014, p. 185). Aquí la aleatoriedad está restringida al orden que impone la linealidad del texto digital a la acción de la supresión. El resultado es la transformación de manifiestos vanguardistas y otros textos de Tzara en poemas mediante el procesamiento de apertura de la obra que habilita lo digital y su posterior clausura mediante la impresión. Los poemas de la serie existen en papel y se trata, no obstante, de una obra que nace de un procedimiento digital. Constituyen un modo de obra derivada bajo la forma de un *remix* de un texto existente. Asimismo, el título de la serie de poemas, *SuprTzara*, remite a la sensación de falta de una letra en el propio apellido del autor usado como fuente, así como a la dificultad de pronunciación de la abreviatura de la tecla que activa la función “suprimir” en los teclados en español.

DINÁMICA DE LOS CONTENIDOS Y POÉTICAS DE LA INCONTINENCIA

La emergencia de un mercado para las ediciones digitales propició una digitalización masiva automatizada de obras literarias y una disputa feroz por contenidos que incurría en prácticas similares a las de la proliferación de impresiones populares piratas en los siglos XVIII y XIX. La digitalización automatizada, aplicada especialmente sobre obras de dominio público, revela la existencia de continuidades de prácticas propias de la cultura impresa en la digital, al mismo tiempo que ilumina especificidades propias de cada contexto (Berti, 2015, pp. 65-82). La utopía de la

convergencia y los regímenes de derechos de autor y de copia han impuesto una dinámica de los contenidos, a la vez cultural y tecnológica, que trata a las obras literarias como entidades estables y puramente textuales. Este proceso de abstracción sienta las bases de los modos de circulación imperantes: el del contenido como mercancía (objeto digital transable) o como servicio (objeto digital temporalmente accesible). Tal dinámica sigue sujeta a un régimen de propiedad intelectual originado en un contexto de producción y circulación absolutamente diferente, pero sobre el que se han erigido imperios comerciales, sea mediante la venta de abstracciones (como los *eBooks* en formato KF8 que Amazon ofrece para su dispositivo Kindle) o del permiso para verlas (como en el catálogo del servicio de *streaming* de Netflix).²⁴

La estetización de la vida que Benjamin detectaba en el fascismo y en la industria cultural hollywoodense encuentra en la abstracción digital un nuevo estadio. Se trata de la ilusión de la desmaterialización, concurrente con otros fenómenos socioeconómicos como el del desplazamiento de la producción hacia la periferia del mundo, la hiperconcentración de industrias culturales y de comunicaciones, y la emergencia de una economía basada en los servicios como fase actual de capitalismo global. La expansión de la digitalización de las obras literarias y artísticas, así como de otras manifestaciones culturales constituyen un archivo de Babel en constante construcción, que la indexación torna accesible (y mercantilizable) bajo la forma de contenidos digitales. La operativización de este acervo 'universal' requiere que estas entidades estén técnicamente normalizadas, lo que en última instancia permite reducirlas a contenidos sin continentes específicos.

No obstante, la simplificación y aceleración de la manipulación de las obras en el medio digital pone en crisis la pretendida estabilidad sobre la cual se asienta el edificio cultural de Occidente y también el marco para la defensa de una propiedad intelectual sobre contenidos digitales percibidos como obras. En resumen, aparecen varios polos de oscilación que se superponen: entre los valores de culto y de exhibición benjamíneos; entre conclusividad e inconclusividad; entre

²⁴ Existen, por supuesto, otras formas de licenciamiento como las Creative Commons y sus distintas restricciones o el Copyleft. Nos referimos aquí a las formas hegemónicas de circulación contemporánea y que implican a la mayoría abrumadora de las reproducciones de obras en el contexto digital que no son objeto de persecución legal.

concretización material y abstracción inmaterial; entre lo computable/indexable y lo incomputable; y, hacia dentro de la dinámica de los contenidos, entre las obras como contenidos y los catálogos como servicios.

La historia reciente de la digitalización de las obras y la readaptación que impuso a la industria cultural da cuenta de estas oscilaciones. Con todo, la reducción de las obras a contenidos para poder incorporarlas como entidades normalizadas, pasibles de tratamiento automatizado se topa con obstáculos y resistencias. Las obras literarias que aquí comentamos, junto con otras del periodo, obras anómalas previas, así como diversas prácticas ilegalizadas o marginales de la cultura digital, permiten pensar dinámicas culturales posibles diferentes de las hegemónicas por su dificultad para ser incorporadas fácilmente a la dinámica de los contenidos. Entendemos que estas obras (así como los conflictos que suscitan, como ocurrió con *El Aleph engordado*) permiten poner en cuestión, de manera acotada, la ideología medial y la teleología del progreso que sustenta. Lo incontinente se resiste a la reducción de las obras literarias al mero texto descontextualizado, la subordinación de la creatividad a la figura del autor individual/propietario y la absorción de la cultura por parte del mercado bajo la forma de contenidos clausurados regidos por derechos de copia y de reproducción. Este trabajo es entonces una propuesta para comenzar a pensar poéticas de la incontinencia desde una perspectiva estética, técnica y política que no se subordine a las nociones hegemónicas de contenido, autoría y derecho de copia. Para hacerlo, dicha perspectiva debe reinstalar las preguntas por la relación entre los procesos creativos y por los dispositivos que co-constituyen a las obras, relativizando el antropocentrismo de la figura autoral y sus proyecciones en la industria cultural. Las tentativas e incursiones literarias en el acervo cultural aquí comentadas brindan, apenas, un buen punto de partida.

REFERENCIAS

- Aira, C. (2009). El tiempo y el lugar de la literatura. *Revista Otra Parte*. Recuperado de <http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-19-verano-2009-2010/el-tiempo-y-el-lugar-de-la-literatura>
- Anónimo. (16 de mayo de 2017) El autor de “El Aleph engordado”. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/38089-el-autor-de-el-aleph-engordado-sobreseido>

- Benjamin, W. (2015). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En T. Vera Barros (comp.) *Estética de la imagen. Walter Benjamin*. Buenos Aires: La Marca.
- Benjamin, W. (2004). *Sobre la fotografía*. Madrid: Pre-textos.
- Berti, A. (2015). *From Digital to Analog. Agrippa and Other Hybrids in the Beginnings of Digital Culture*. Nueva York: Peter Lang Publishers.
- Berti, A. (enero-julio 2017). La referenciabilidad discreta de las palabras esquivas: Procedimientos de la poesía web argentina. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 8 (15), pp. 10-28.
- Blanco, J. & Berti, A. (2016). No hay hardware sin software: Crítica del dualismo digital. En *Quadranti. Rivista internazionale di filosofia contemporanea*, 4(1-2), pp. 197-214.
- Bolter, J. & Grusin, R. (2000). *Remediation: Understanding new media*. Cambridge, MD: MIT Press.
- Bootz, P. (2011). La poesía digital programada: una poesía del dispositivo. En C. Kozak, (comp.), *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad. Actas del Seminario Internacional Ludión/Paragraphe*. Buenos Aires: Exploratorio Ludión.
- Borges, J. L. (1996). *Obras Completas I*. Barcelona: Emecé.
- Busaniche, B. (ed.) (2010). *Argentina Copyleft: La crisis del modelo de derecho de autor y las prácticas para democratizar la cultura*. Villa Allende: Fundación Heinrich Böll Cono Sur.
- Cassin, B. (2008). *Googléame: La segunda misión de los Estados Unidos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Chartier, R. (2007). Hay una tendencia a transformar los textos en bases de datos. *La Biblioteca*, 6, pp. 10-28.
- Chartier, R. (2008). *Escuchar a los muertos con los ojos. Lección inaugural en el Collège de France*. Buenos Aires: Katz.
- Espinosa, L. (2014). Notas sobre *SuprTzara*. En T. Vera, (comp.), *Escrituras objeto. Antología de literatura experimental*. Buenos Aires: Interzona.
- Finkelstein, D., & McCleery, A. (2014). *Una introducción a la historia del libro*. Buenos Aires: Paidós.
- Gache, B. (2006). *Wordtoys. Fin del mundo*. Recuperado de <http://www.findelmundo.com.ar/wordtoys/>
- Gache, B. (2009a). *Manifiestos Robots. Fin del mundo*. Recuperado de <http://findelmundo.com.ar/belengache/manifiestosrobot.htm>

- Gache, B. (31 mayo 2009b). Del efecto del sentido al sentido como efecto. *Arte Luis Espinosa*. Recuperado de http://arteluisespinoza.blogspot.com.ar/2009/05/del-efecto-del-sentido-al-sentido-como_31.html
- Hayles, N. K. (1 de febrero 2007). Electronic Literature: What Is It? *The Electronic Literature Organization*. Recuperado de <http://eliterature.org/pad/elp.html>.
- Hui, Y. (2012). What is a digital object? *Metaphilosophy*, 43(4), pp. 380-395.
- Katchadján, P. (2007). *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*. Buenos Aires: IAP.
- Katchadján, P. (2009). *El Aleph engordado*. Buenos Aires: IAP.
- Kaufman, A. (2007). Imaginarios, lecturas, prácticas. *La Biblioteca*, 6, pp. 76-83.
- Kirschenbaum, M.G. (2008) *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Kozak, C. (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Manovich, L. (2002). *The Language of New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Manovich, L. (2013). *Software Takes Command*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Marino, I. (S/F). Perlongherianas. *Iván Marino*. Recuperado de Works2. <http://ivan-marino.net/>
- Paéz, N. (12 de noviembre de 2017) María Kodama: “Borges decía que nosotros debíamos estar juntos desde vidas anteriores”. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/2080811-maria-kodama-borges-decia-que-nosotros-debiamos-estar-juntos-desde-vidas-anteriores>
- Romano, G. (2007). IP-Poetry. *Fin del mundo*. Recuperado de <http://www.findelmundo.com.ar/ip-poetry/data.htm>
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Striphas, T. G. (2011). *The Late Age of Print: Everyday book culture from consumerism to control*. New York: Columbia University Press.
- Vera, T. (comp.). *Estética de la imagen. Walter Benjamin*. Buenos Aires: La Marca.
- Zunini, P. (2015). Borges / Katchadjian / Kodama: el desorden alimenticio. *Eterna Cadencia*. Recuperado de <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/borges-katchadjian-kodama-el-desorden-alimenticio.html>