

Manifiestos y programas en la era de la revolución digital: la poesía maquina de Eugenio Tisselli

Alejandro Del Vecchio

Ce.Le.His., Universidad Nacional de Mar del Plata

FECHA DE RECEPCIÓN: 10-08-2022 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 30-10-2022

RESUMEN

Si el arte europeo de comienzos de siglo XX florece en un contexto de cambios drásticos en el planeta y proliferan entonces varias corrientes revolucionarias unidas por el propósito de renovar modalidades artísticas fosilizadas o institucionalizadas, un siglo después, sucesivos conflictos bélicos, crisis sociales y económicas, y la celeridad de diversas mutaciones tecnoculturales (entre muchos otros hechos) restauran la pertinencia de manifiestos y programas (término resemantizado por la informática) como textualidades privilegiadas por quienes producen artes y literaturas digitales, o por escrituras que dialogan con ellas. Resulta pertinente, entonces, indagar manifiestos y programas de Eugenio Tisselli, poeta, net.artista e ingeniero informático nacido en México, cuya producción metatextual opera como complemento ineludible de su obra artística y, en particular, literaria.

PALABRAS CLAVE

revolución digital; manifiestos; programas; Eugenio Tisselli; poesía maquina

Manifestos and programs in the era of the digital revolution: the mechanical poetry of Eugenio Tisselli

ABSTRACT

At the beginning of the 20th century, European art flourishes in a context of drastic changes on the planet. Then, several revolutionary currents proliferate, united by the purpose of renewing fossilized or institutionalized artistic modalities. A century later, successive war conflicts, social and economic crises, and the speed of various technocultural mutations (among many other facts) restore the relevance of manifestos and programs (a term resemantized by computing) as privileged textualities for those who produce digital arts and digital literature. It is pertinent, therefore, to investigate manifestos and programs of Eugenio Tisselli, a poet, net.artist and computer engineer born in Mexico, whose metatextual production operates as an unavoidable complement to his artistic and literary work.

KEYWORDS

digital revolution; manifestos; programs; Eugenio Tisselli; mechanical poetry

Hay máquinas de rimar, pero no de poetizar.

Octavio Paz, *El arco y la lira*

1. Rehabi(li)tar el programa, el manifiesto

Condicionado por la aceleración de la historia, la agitación social y los avances tecnológicos, el arte europeo de comienzos del XX florece en un contexto de cambios drásticos en el planeta.¹ Proliferan por entonces, casi en forma simultánea, varias corrientes revolucionarias unidas por un propósito común: renovar modalidades artísticas fosilizadas o institucionalizadas. Poco después, los ecos de estos *ismos* resuenan en casi todos los países latinoamericanos, en múltiples focos coetáneos y sin mayores conexiones entre sí (Verani 1990: 9-10). Si en líneas generales las vanguardias históricas sueñan con variadas utopías y proyectan su imaginario en el futuro (Schwartz 2002: 48), sus manifiestos emergen, a partir de su carácter performativo, polémico y agonístico, como textos de combate.

Un siglo después, sucesivos conflictos bélicos, crisis sociales y económicas, la pérdida de biodiversidad y el concurrente aumento exponencial de la población humana y sus desigualdades, la celeridad de diversas mutaciones tecnoculturales, el despliegue de sistemas de *gubernamentalidad* algorítmica y el *hacktivismo*, la emergencia de políticas de equidad de género, la minería de datos y el extractivismo, la inminencia de un colapso ecológico y la recurrencia de nuevas zoonosis (incluida la pandemia de SARS-Cov-2), entre muchos otros factores, parecen haber restaurado la pertinencia de manifiestos y programas (término resemantizado por la informática) como textualidades privilegiadas por quienes producen artes y literaturas digitales, o por escrituras que dialogan con ellas.²

Si bien Renato Poggioli concibe los manifiestos como “documentos consistentes en preceptos de índole artística y estética”, mientras que los programas serían “las declaraciones ideológicas más generales y más vastas, visiones de panoramas de conjunto” (18), Viviana Gelado destaca que, aunque este deslinde resulta esclarecedor en términos teóricos, la mayor parte de las veces, manifiesto y programa se imbrican en la escritura de

¹ Una versión muy preliminar de este trabajo se publicó en las actas de las I Jornadas Internacionales “Literatura, artes, revolución y poder en América Latina” (Mar del Plata, 2021).

² Ver, por ejemplo, las recientes compilaciones *Inventar lo posible. Manifiestos mexicanos contemporáneos* (2017) de Luciano Concheiro y *Manifiestos incómodos, desobedientes, mutantes* (2014), coordinado por Jesús Martín-Barbero y editado por Omar Rincón, y textos como *Primer manifiesto futurista (de las máquinas)* (2016) de Gustavo Romano, el *Manifiesto futurista andino* (2019) de Alan Poma, *#3021, un manifiesto* (2020) de Roberto Valdivia, *Vroom vroom: poesía y aceleracionism@* (2020) de Valeria Mussio + Roberto Valdivia o *ManyFiestas!* de Gabriela Jáuregui, por citar algunos.

modo indisoluble (2008: 649). De allí que Claude Abastado, por su parte, caracterice el manifiesto como un discurso que articula relaciones complejas entre saber, poder y deseo. El manifiesto proclama un credo filosófico, una estética, una línea política, y exhibe siempre una propensión didáctica: “actualiza un proyecto: pone en práctica una nueva escritura, una nueva forma de arte [...] es al mismo tiempo un programa y su aplicación” (5).³ Pero, agrega Abastado, en tanto existen textos leídos como manifiestos (aun cuando no fueron concebidos en principio con esa intención), resulta apropiado hablar de un “efecto manifiesto” dependiente del contexto ideológico e histórico.

Asimismo, el término “programa” (como anticipé) gana espesor semántico con la revolución digital: un algoritmo codificado en un lenguaje de programación constituye un programa. A su vez, un lenguaje de programación es un lenguaje formal o artificial, creado por seres humanos, cuyas sentencias, estructuras y sintaxis no carecen de potencial literario.⁴ Cabe destacar, no obstante, que la sintaxis de un lenguaje de programación –orientado a controlar el comportamiento lógico o físico de un sistema informático o una aplicación– es estricta y, por ende, no susceptible de ruptura, como sí ocurre, por ejemplo, con la del discurso literario. No resulta azaroso, entonces, que muchos artistas digitales de todas partes del mundo sean, además de escritores, programadores. Los denominados “estudios críticos del código” (CCS en su sigla original en inglés), campo actualmente en eclosión, focalizan la polisemia significativa del código desde una hermenéutica crítica que contempla tanto la arquitectura y estructuras del programa, como su aparato paratextual sin evadir, a la vez, el contexto sociohistórico de producción.

En este escenario, numerosos textos promueven espacios de experimentación estética desde donde se (re)configuran no solo programas poéticos y políticos, sino imaginarios tecnológico-culturales, y modos diversos de producción y circulación, que exigen aparatos conceptuales específicos para abordar materialidades complejas (con frecuencia organizadas reticularmente) y compuestas a partir de la interacción entre código binario, escritura alfabética, oralidad, imagen, música, video, fotografía, diseño gráfico (entre otras textualidades).

En este sentido (y en sintonía con planteos de Juan José Mendoza), algunas inflexiones relacionadas con la producción de manifiestos y programas parecen adscribir a lo que él denomina futurismo-retro, es decir, un “doble movimiento de rotación sobre el pasado y de traslación hacia el futuro” (2012: 18). De allí que estas textualidades novoseculares dialoguen con procedimientos de las vanguardias históricas y con las esquirlas de

³ Mi traducción.

⁴ El género “poesía código” o “poesía de código”, con Belén García Nieto como una de sus exponentes destacadas en español, hace referencia a poemas escritos en un lenguaje de programación o a la poesía generada a partir de código informático. Ver, por ejemplo, el proyecto *code {poems}* de Ishac Bertran en <http://code-poems.com/book.html>

utopías que proyectaban su imaginario en el futuro. En *Escrituras past_* (2011), Mendoza propone este apócope de *paste* y de *pastiche* (que además significa “pasado” en inglés) para nombrar los protocolos de operaciones y modos de reaparecer un texto en otro y la “acumulación irreverente de citas literarias y referencias culturales” (21). Lo “*past*”, entonces, remite a una mirada estrábica con un ojo en la tradición y otro en el futuro.

No obstante, si (como sostenía Nelson Osorio en relación con las vanguardias) en tanto emergentes de contextos históricos, políticos y económicos específicos de nuestras sociedades los textos constituyen un espejo del paisaje epistémico, diversas modulaciones de estos nuevos programas y manifiestos del siglo XXI (acaso sintomáticas) prosperan signadas por tensiones. Por un lado, impulsos distópicos (o incluso atópicos) frente a procesos de desubjetivación maquina⁵ y, por otro, la pretensión, a contrapelo del “realismo capitalista” de Mark Fisher, de imaginar y construir un futuro postcapitalista.⁶

2. El electrobardo de Trurl / El monstruo maquina

Recupero en pocas líneas el comienzo de “Expedición primera A o El electrobardo de Trurl” [“Wyprawa pierwsza A, czyli Elektrybałt Trurla”], cuento incluido en el volumen *Ciberiada* [*Cyberiada*] (1965), del escritor polaco Stanislaw Lem, cuya potencia analógica ilumina diversas zonas de los manifiestos de Eugenio Tisselli considerados en el apartado siguiente.

En este relato, el robot Trurl se propone construir una maquina de calcular, pero el proyecto fracasa: la maquina es apenas capaz de multiplicar dos por dos y además obtiene un resultado equivocado. Ante las burlas de su compañero Clapaucio, Trurl decide entonces fabricar una maquina de escribir poesía. Los avatares de su construcción le parecen a Trurl irrelevantes comparados con los de su programación. Si el programa que tiene en la cabeza un poeta humano implica la civilización en la que nació (y las precedentes), programar una maquina de poetizar supone reproducir en su memoria la creación del mundo desde sus orígenes. Trurl, por lo tanto, modela primero el caos. Luego agrega el parámetro de la luz, las aguas y nebulosas, el primer período glacial, los dinosaurios, el origen del hombre, los sucesos de cada milenio de historia. Poco a poco, la maquina modeladora se expande: de sus adminículos surge un pueblo con cables y lámparas interconectados. Ante cada error, Trurl debe volver a empezar. Una vez, por

⁵ Luciano Concheiro señala, por ejemplo, que frente al futurocentrismo de la Modernidad (que supone la creencia en un devenir temporal lineal y progresivo), rige ahora una cosmovisión que escamotea todo porvenir: “somos los sin futuro. Nos han empujado a vivir en un presente perpetuo, acelerado y monótono. Sin ilusiones y perspectivas de cambio” (Concheiro).

⁶ El colectivo *Aceleraditxs*, por citar un caso, constituye un laboratorio de tecnopoésia que imagina una sociedad utópica en la que la tecnología se emancipa del capitalismo.

ejemplo, un cortocircuito había modelado que Abel mató a Caín y no al revés.

A pesar del exceso de prurito científico para fabricar al electrovate (y de la puesta a punto de sus circuitos lógicos, emocionales y semánticos), Trurl decide realizar la primera prueba en soledad: la máquina pronuncia una suerte de conferencia sobre el pulido de prismas cristalográficos para el estudio inicial de pequeñas anomalías magnéticas. Este discurso tan poco lírico obliga a Trurl a debilitar los circuitos lógicos y reforzar los emocionales: la máquina reacciona con un acceso de hipo y otro de llanto, para balbucear finalmente con gran esfuerzo que la vida es horrible. Ante las innominables infracoplas que escupe la máquina, Trurl aumenta la semántica y conecta el generador de rimas. Después, reemplaza los circuitos lógicos por unos “egocentrizadores autoguiados con acoplamiento narcisista”. La máquina oscila, se ríe, llora y asegura que está harta, que la vida es incomprensible y todos los seres vivos unos villanos, que va a morir pronto y que tiene un solo deseo: que la recuerden cuando ella ya no exista. De inmediato, pide papel para escribir...

Si bien ya en los sesenta circula información sobre máquinas textuales y electrónicas cuyo propósito consiste en generar poemas sin intervención humana,⁷ e incluso la “máquina de trovar” propuesta por Antonio Machado data de los años veinte,⁸ es innegable que, con sutil ironía, el relato de Lem (como un reloj que adelanta) pone en escena una serie de dilemas y tópicos revisitados y resignificados, varias décadas más tarde, por la revolución digital. Ante todo, la antigua querrela entre tecnófilos y tecnófobos, pero sobre todo diversas concepciones de poeta y de poema, y un asombroso catálogo de desafíos técnicos todavía hoy no completamente resueltos por quienes desarrollan proyectos vinculados a la generación de poesía digital.

Resulta sugestivo, además, que en el cuento de Lem, mientras los verdaderos poetas (indignados y heridos en su orgullo) pertenecen a la vanguardia literaria, el Electrobarde componga sus poemas en un estilo tradicional, ya que Trurl, ajeno a las más recientes innovaciones en poesía, había basado la programación de la máquina en obras clásicas. Sin embargo, la máquina está equipada para la autoprogramación y rápidamente aprende a proferir poemas oscuros, incomprensibles, mágicos “y tan conmovedores que nadie comprendía una palabra”. En este sentido, el “electrogenio” del

⁷ Cito algunos ejemplos más bien conocidos: el libro *Cent milliards de poèmes* (1961), de Raymond Queneau; la novela *The Ticket That Exploded* (1962), de William Burroughs; diversas obras de integrantes del grupo Fluxus; *The IBM Poem* (1966), de Emmett Williams (considerado como uno de los primeros poemas digitales).

⁸ En *Cancionero apócrifo* (1928), Jorge Meneses, personaje de la ficción lírico-filosófica de Antonio Machado, habla de su “aristón poético” o “máquina de trovar” en una conversación imaginaria con Juan de Mairena. Tal máquina pretende suplantar al maestro de retórica, reflejando el estado de ánimo de quien la use en un momento determinado. Su manejo, según Meneses, es más simple que el de una máquina de escribir. Consta de un teclado dividido en tres sectores (el positivo, el negativo y el hipotético), pero sus fonogramas no son letras, sino palabras.

escritor polaco remeda una inteligencia artificial contemporánea al estilo de GPT-3 –Generative Pre-trained Transformer 3–, un modelo de lenguaje autorregresivo, cuyo desarrollo finalizó en 2020 y que utiliza técnicas de aprendizaje profundo para producir textos que simulan la redacción humana.

En efecto, hay en este cuento, en sus imágenes y elucubraciones, una energía imaginativa impulsada por avances tecnológicos propios de mediados del siglo XX, pero también por mitos demiúrgicos, elementos todos potenciados en la era digital. El electrobardo, asimismo, puede pensarse –siguiendo a Mabel Moraña– como monstruo, en tanto su artificialidad sin límite, su “remedo grotesco de lo humano se sostiene sobre algún tipo de cualidad maquina” (Moraña, 2017: 187). Frente al amasijo de compartimientos, cables, interruptores, bobinas y circuitos lógicos, resulta inevitable pensar en el monstruo del Dr. Frankenstein (incluso la máquina del cuento de Lem es muy ambiciosa y su disputa con Trurl, su propio constructor, casi termina en tragedia). Desde esta perspectiva, la frontera que separa lo humano de lo maquina –en este relato o en la génesis de algunos textos de Tisselli– se difumina (o incluso se diluye) para socavar categorías identitarias del antropocentrismo y legitimar nuevas (des)subjetividades.

3. Eugenio Tisselli, lector de Lem: avatares de la poesía maquina

*lo grave es que no sabes
como yo tampoco sabía
que muchos mueren en el Congo
miles y miles
por ese celular*

Ernesto Cardenal, *El celular*

Parece pertinente, por lo tanto, indagar algunos manifiestos y programas de Eugenio Tisselli, poeta, *net.artista* e ingeniero informático nacido en México, cuya producción metatextual opera como complemento ineludible de su obra artística y, en particular, literaria. Son textos legatarios de (o que dialogan con) el “semionauta” de Bourriaud (2009), el *Homo Sampler* de Fernández Porta (2008) y la “robopoética” de Christian Bök (2002), entre otras figuras que asedian la pregunta de Goldsmith acerca de cómo gestionar la hiperabundancia de información en tiempos de internet y cuyas respuestas tentativas contemplan la copia, el plagio y el reciclaje.

“Text Jockey manifiesto”, firmado por Tisselli en 2002 en Barcelona, se presenta como un decálogo numerado que el propio artista mexicano define como “radical, extremo y ambiguo por necesidad, como cualquier manifiesto que se precie de serlo” (2009). Tisselli propone allí trabajar los textos como un Disc Jockey trabaja con la música, es decir, seleccionando, jerarquizando e interpretando en vivo material propio y ajeno.

El neologismo del título del manifiesto funciona como indicio de una propuesta de ruptura o, al menos, de la formalización conceptual de un programa estético cuya praxis artística se venía articulando a través de *performances* interpretadas con la herramienta MIDIpoet (1999), desarrollada por el propio escritor mexicano. Como explica Tisselli, se trata de un software que posibilita la manipulación en tiempo real de texto e imagen en una pantalla. Está conformado por dos programas mediante los cuales es factible componer e interpretar piezas de texto y/o imagen manipulables. Estas producciones tienen la capacidad de responder ante impulsos externos (tales como secuencias MIDI o el teclado de una computadora) para generar formas visuales que involucran la alteración de atributos del texto, la imagen y otros efectos visuales. Esta formulación sugiere, ante todo, un cuestionamiento implícito del libro impreso como eje de la literatura y la cultura: en consonancia con MIDIpoet, el manifiesto incita a “escribir a colores en el aire”, a dejar un “graffiti efímero sobre cualquier superficie”.⁹

Por eso las formas no personales del verbo son las más idóneas para postular una poética de lo efímero e inaprensible. “Surfear”, “navegar”, “samplear”, entre otros infinitivos, implican no solo falta de anclaje temporal, sino ausencia de subjetividad. Sucede así como si estas palabras flotaran inasibles y –según postula el mismo manifiesto– en continuo movimiento, en continua transformación: “moverse en manadas”, articular “cada día una lengua distinta”, “no fijar, no comunicar, no pretender ser el autor de nada”.

Si la utopía de comunalidad se promueve desde sustantivos como “tribu” o “manada”, la paradoja resulta de todos modos evidente: a contrapelo de lo que propone, el texto del manifiesto (lejos del “carácter efímero de *pixels* proyectados”) está irremediabilmente fijado –incluso replicado o viralizado– en varios sitios web, documentos digitales e incluso papel, y además aparece firmado por el propio Tisselli, sugiriendo acaso residuos de pulsión autoral y del fetiche por el objeto libro.

Los axiomas de “Sobre la poesía maquina, o escrita por máquinas: manifiesto por la destrucción de los poetas” (2006), por su parte, modelan una suerte de *ars poetica* radical: si Marinetti proponía destruir y quemar los museos, las bibliotecas y las academias,¹⁰ el manifiesto de Tisselli sugiere,

⁹ Ya en 1968, el pintor, arquitecto y medioambientalista argentino Nicolás García Urriburu, pionero del Land art, tiñe de verde fluorescente el agua del Gran Canal de Venecia.

¹⁰ El “Primer manifiesto futurista (de las máquinas)” (2016) de Gustavo Romano, artista visual y teórico argentino, constituye una intervención digital al primer manifiesto futurista, en la que se reproduce el texto original de Marinetti, de 1909, con tachaduras (marcadas con rojo) y sintagmas añadidos en su reemplazo (con turquesa). Por mediación del plagio creativo, se pone en escena una subjetividad maquina: la firma de Marinetti aparece sustituida por una dirección IP y una marca temporal (*timestamp*) equivalente a la fecha de publicación. Este procedimiento desestabiliza la noción de autoría, al tiempo que instala la idea de que el manifiesto de Marinetti ha sido manipulado por inteligencia artificial. La alteración selectiva habilita, entre otros efectos, la posibilidad de analizar los elementos

desde el título, despojar la poesía de su carga humana, debido a que: “la transformación de lo subversivo en espectáculo ha dejado al poeta (cuya misión es la subversión del lenguaje) sin sitios a dónde escapar”. Lejos de aquella premisa creacionista según la cual el poeta era un “pequeño Dios”, Tisselli actualiza y degrada su imagen: “el poeta es hoy una rata en un rincón, temblando bajo la escoba de los poderes espectaculares”. Así, Tisselli contrarresta no solo cualquier estereotipo romántico de sujeto lírico y poesía, sino también el giro autofigurativo en literatura: el manifiesto propone protagonismo absoluto del lenguaje y, en consecuencia, prescindencia total del poeta, propuesta cuya genealogía también puede rastrearse en las vanguardias históricas. Mignolo, precisamente, sostenía que “la imagen del poeta que nos propone la lírica de vanguardia se construye sobrepasando los límites de lo humano, y es por ello que «paulatinamente se evapora», para dejar en su lugar la presencia de una voz” (1982: 134).

El texto de Tisselli se compone de un párrafo introductorio y trece apartados numerados, en los que la tensión arte/vida se reconfigura desde la certeza de que las máquinas poéticas (los algoritmos generadores de poemas) propician la liberación del ser humano: “que las máquinas hagan la poesía, para así nosotros dedicarnos a vivir”.¹¹ Si en estas palabras resuena la literatura *bítica* de Stanislaw Lem, es decir, aquella que, como la del Electrobardo, engloba “toda obra de procedencia no humana, o sea toda aquella literatura cuyo autor directo no ha sido el hombre” (Lem 2010: 45), en una nota al pie, el propio Tisselli aclara que su poesía maquina busca “hacer aún más abstracta nuestra relación con el mundo mediada por el lenguaje”, de modo que ante un grado de abstracción tan radical, no quede otra alternativa que regresar a lo concreto.

Tisselli recupera de modo explícito ideas de “Bifo” Berardi en *La sublevación* (2014). Ante todo, su percepción de que “la palabra remite cada vez menos al mundo, y cada vez más a una esfera autónoma de recombinación y mera funcionalidad” (Tisselli 2018). Cuando la relación afectiva con el mundo se quiebra, cuando el lenguaje se desvincula del cuerpo y las patologías mentales aumentan, el futuro no se percibe como

adicionados, pero sobre todo los suprimidos. Así, puede leerse como una suerte de *upgrade* tecnológico del texto: aviones, automóviles de carrera y locomotoras son actualizados a una versión 2.0 con algoritmos, *smartphones*, ordenadores cuánticos, redes sociales y criptomonedas. O puede leerse, acaso, como producto de un virus que modifica las células significantes del texto original, a partir de una transferencia de genes maquinales a su huésped, para viralizar un texto de combate. De allí que el manifiesto también ficcionalice el intento de la máquina por suprimir al hombre y, más específicamente, como proponía Tisselli, al poeta.

¹¹ Sugestivamente, Lem plantea en *Magnitud imaginaria* (1973) que las máquinas empiezan a escribir cuando, una vez cumplidas todas las tareas encomendadas por los humanos, encuentran tiempo libre.

promesa, sino como amenaza (Berardi 2004). Entonces, la palabra se vuelve un mero operador matemático:

3. la conexión significativa entre símbolo (palabra) y señal (realidad) se ha roto de manera irremediable, debido a los abusos lingüísticos de ámbitos como la economía, la política, la comunicación a nivel masivo, el entretenimiento, la mercadotecnia y el consumo salvaje y excesivo.
4. ya no es posible "hacer sentido", todos los significados se han vaciado. vivimos en la era de los cascarones huecos. las nociones de "verdad" y "mentira", por ejemplo, han perdido todo su peso específico, ante la generalización de la charlatanería (Tisselli 2018).

Si algunas inflexiones de las vanguardias históricas preconizan la autorreferencialidad, la inmanencia pura, el mundo de signos encerrado en sí mismo, la poesía maquina de Tisselli se define por la negatividad extrema: "no representa, no expresa, no refleja, no plasma experiencias [...] simplemente es". Lo formula Stanislaw Lem de un modo perturbador: "Mientras que para nosotros la realidad es el mundo, para las máquinas lo único verdaderamente real es el lenguaje".

Asimismo, este programa estético de Tisselli concluye, en su versión *web*, con una invitación: "agrega tu firma a este manifiesto". Mediante un pequeño formulario, los lectores podemos "firmar" el "Manifiesto por la destrucción de los poetas". El gesto no es menor: esta exhortación banaliza (o incluso parodia) las dimensiones clásica y polémica de las vanguardias históricas, al permitir que cualquier persona (o cualquier *bot*) inscriba su nombre debajo del manifiesto. Entre los firmantes podemos descubrir a Guy Debord y a la infaltable "Rosa Melano". El texto se tiñe así de tono lúdico, lejos del agonismo del discurso programático de comienzos del siglo XX.

En esta línea de trabajo, el proyecto *PAC. Poesía Asistida por Computadora* (2006), aunque elude la radicalidad del manifiesto, postula una nueva modalidad de escritura distorsiva. Tisselli formula esta herramienta *web*, cuyas características relevaremos enseguida, como máquina de *feedback* negativo, como proceso cibernético que se autorregula en pos de una interacción equilibrada persona-máquina. La aplicación se promociona como "herramienta para poetas bloqueados": "¿Sin inspiración? Utilice el sistema PAC, siguiendo estos sencillos pasos, y verá cómo la musa cibernética se asoma a la ventana (de su navegador)". Su funcionamiento es más bien simple: el usuario introduce un verso semilla, en el cual puede *clickear* sobre alguna de las palabras que lo componen o directamente "sacudir" el verso entero. La computadora devuelve, en cada caso, otra palabra, "una flor cortada del mismo jardín semántico que la palabra original", de modo que el verso se va reescribiendo mediante sustituciones lexicales. Si las nuevas palabras rompen la coherencia gramatical del verso, el poeta humano puede hacer retoques manuales.

Se trata, según Tisselli, de un juego lingüístico computacional, un dispositivo, para borrar el "yo" en el momento de la creación poética,

aunque en rigor se trate más bien de un trabajo en colaboración cibernética. Cabe señalar que siendo Tisselli también el programador de la aplicación PAC, la categoría tradicional de autor –ya de por sí problemática– resulta insuficiente. Como señala Douglas Hofstadter en *Gödel, Escher, Bach: una eterna trenza dorada* [Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid] (1979):

Al ser humano le corresponde el mérito de haber inventado el programa, pero no por haber tenido en su propia cabeza las ideas producidas por el programa. Entonces, podemos decir que el ser humano es el “metautor” –el autor del autor del resultado– y que el programa es (lisa y llanamente) el autor” (717).

En cualquier caso, la figura heroica del poeta vate resulta desmitificada con ironía por la operatoria. Mediante PAC, Tisselli compone *El drama del lavaplatos* (2010), libro publicado originalmente en papel y luego en edición digital. Cito en extenso el apartado “Sobre la manera en que se crearon estos poemas”, que precede al poemario a manera de aclaración:

1. el poeta introdujo un verso inicial (o «verso semilla») en la aplicación «poesía asistida por computadora», accesible en <http://www.motorhueso.net/pac>
2. la computadora tradujo el verso semilla al inglés, utilizando una aplicación de traducción automatizada que se encuentra en algún lugar de internet.
3. la computadora intentó sustituir cada una de las palabras en inglés por alguno de sus correspondientes sinónimos, tomados de un diccionario ubicado en algún otro lugar de internet.
4. la computadora tradujo de vuelta al castellano el resultado de estas sustituciones, utilizando la misma aplicación de traducción del paso número 2. el resultado fue presentado en pantalla al poeta.
5. el poeta hizo, en algunos casos, ajustes manuales al verso manipulado para corregir incoherencias gramaticales; en otros casos, lo aceptó tal como le fue propuesto por la computadora. de forma recursiva, este verso manipulado se convirtió en un nuevo verso semilla, y fue transformado sucesivamente hasta completar todas las líneas de cada poema.

El procedimiento descrito por Tisselli socava, ante todo, la noción de espacio físico tradicional en favor de otro virtual: el usuario –podemos imaginarlo– introduce versos frente a una pantalla en un lugar concreto del planeta, la aplicación PAC (accesible mediante una *url*) se encuentra alojada en un servidor cuya locación en general desconoce, la aplicación de traducción “se encuentra en algún lugar de internet” y el diccionario de sinónimos se ubica “en algún otro lugar de internet”.¹²

¹² La máquina de PAC presenta, en su versión en español, una limitación técnica con consecuencias en los resultados que se obtienen: los puntos 2 y 4 enunciados por Tisselli denotan la imposibilidad de acceder a un diccionario de sinónimos en nuestra lengua y la consiguiente necesidad de traducir los términos al inglés, hecho que acentúa la distorsión de las palabras sustituidas.

Así, por ejemplo, al ingresar como semilla el conocido primer verso de la *Égloga I* de Garcilaso de la Vega, “el dulce lamentar de dos pastores”, la aplicación devolvió “la sensación de ráfaga *kvetch*¹³ de dos pastores”, es decir, produjo un *glitch*:

en la informática y en los videojuegos, un *glitch* es un error que, al no afectar negativamente el rendimiento, jugabilidad o estabilidad del programa o juego en cuestión, no puede considerarse un defecto del software (*bug*) sino más bien una característica no prevista” (Kozak, 2012: 114).

En tal sentido, el término inglés implantado en el verso (un fallo técnico inesperado, un *glitch*) podría leerse –desde el punto de vista artístico y en sintonía con Kozak– como un hallazgo, un *ready-made* (115). Pero más allá del *glitch*, la operatoria de PAC supone una acumulación de residuos, un resto (las palabras del poeta desechadas por el programa) que la máquina escamotea en el poema al ser humano.

Si bien numerosos trabajos críticos (y el propio Tisselli) reseñan y analizan la herramienta y sus implicancias teóricas con entusiasmo, resulta sintomático que, en cambio, *El drama del lavaplatos* haya recibido escasa o nula atención por parte de la crítica, hecho que denota acaso (como ocurrió con algunos procedimientos vanguardistas) mayor interés en la novedad o singularidad del principio compositivo que en la composición poética derivada. ¿No remeda acaso PAC las características del monstruo maquina antes indagado? “El insomnio de la razón neoliberal produce monstruos digitales”, sostendría el propio Tisselli tiempo después. Mabel Moraña perfila al monstruo maquina como ensamblaje de cualidades heteróclitas: “constructo que expone inevitablemente las partes físicas y emocionales que lo componen, como si se tratara de un *collage* que no aspira a la totalización, sino a la mera mo(n)stración de su ser fragmentado y precario” (187). Si desde fines del XIX, como producto de la Revolución Industrial, inflexiones del gótico reflejan el temor del hombre promedio a fábricas y máquinas¹⁴ (monstruos que representan los peligros y amenazas de la tecnología), la distopía implícita en la conclusión del relato aludido de Stanislaw Lem –un poeta de la nueva ola le propina una tremenda paliza a Trurl, poetas disparan contra el Electrobardo– anticipa el cambio de rumbo en la producción del artista mexicano.

¹³ “Quejarse”, en inglés informal.

¹⁴ Por ejemplo, el célebre cuento “The Monkey’s Paw” (1902), de W. W. Jacobs, en el que Herbert, hijo del señor y la señora White, muere atrapado por máquinas mientras trabajaba en la compañía Maw & Meggins. De igual modo, en el relato de Lem, ante cada ajuste, los temores frente a la figura del Electrobardo se agigantan: “el siguiente poema le provocó un grave colapso a un autor maduro, que tenía dos premios nacionales y una estatua en el parque municipal”. La máquina derriba al vate más afamado con un par de sonetos, diezma a los verdaderos poetas: “primero un lírico de edad propecta y luego dos vanguardistas se suicidaron, saltando de un alto peñasco”.

Una vez más, el cuento de Lem, leído en relación con la poética de Tisselli, encierra un componente profético: “cuando al mes siguiente vino el recibo de la electricidad consumida por la máquina, Trurl por poco sufre un colapso”. En consecuencia, el constructor decide trasladar la máquina a un planeta lejano. El episodio, aunque ficcional, hace rizoma con la ecuación entre desarrollo tecnológico y generación de energía, ecuación que en el nuevo siglo entra en crisis, por ejemplo con el minado de criptomonedas o los viajes espaciales. De modo análogo, la producción de Tisselli se politiza paulatinamente a partir de este dilema. El punto de inflexión es la declaración que el escritor mexicano publica en 2011 con el título “Why I have stopped creating e-Lit”. Allí, confiesa que dejaría de crear literatura digital por un tiempo. Se trata de una reacción contra la falta de conciencia respecto de las condiciones materiales de producción de los dispositivos electrónicos, vinculadas al extractivismo contaminante en regiones periféricas y precarizadas del planeta. También se propone cuestionar un tipo de literatura digital concebida únicamente con el objetivo de explorar nuevos formatos y medios (Kozak, 2017: 232-233).

Frente a la datificación de la experiencia y los predicamentos del capitalismo salvaje, Tisselli propondrá “poner en tela de juicio la irresponsabilidad implícita en la supuesta autonomía del arte” y asumir con plenitud un arte heterónimo, “interdependiente con los seres y fenómenos que se enmarañan en esta era de la vulnerabilidad” (2019). En este sentido, el cultivo de una “actitud farmacológica” ante la tecnología resulta ineludible –desde su perspectiva– para los artistas digitales. Esta actitud implica, advierte Stiegler, “una investigación de cómo los artefactos tecnológicos curan o dañan nuestros cuerpos, mentes y almas individuales y colectivas” (citado en Tisselli 2019). Como bien sabía Platón, la paradoja del *pharmakon* remite en simultáneo, desde la ambigüedad semántica del término, al veneno y al remedio. Por ende, dicha actitud farmacológica sugiere una “pregunta permanente y constante acerca de la justa dosis de tecnología que necesitamos para vivir bien” (Tisselli 2019).

Tisselli –como metafóricamente hace Trurl– reconfigura entonces el binomio arte/vida ante la sospecha de que las máquinas poéticas están lejos de propiciar la “liberación del ser humano”. Si lo maquina –dice Moraña– incorpora ideas de despersonalización, hibridación, artificialidad, simulacro, automatización y deshumanización, también ofrece la posibilidad de nuevas formas de totalización que integren la fragmentariedad como elemento constitutivo de un nuevo registro ontológico (189). Sin embargo, el poder imaginativo que rige los manifiestos y programas de Eugenio Tisselli citados en este artículo aparece signado por una encrucijada: la tensión tecnofilia/tecnofobia resurge como síntoma de un presente acelerado por la repetición en *loop* del sistema capitalista.

Referencias bibliográficas

- Abastado, Claude (1980). Introduction à l'analyse des manifestes. *Littérature*, 39.
- Berardi, Franco (2014). *La sublevación*. Buenos Aires: Hekht Libros.
- Bök, Christian (2002). The Piecemeal Bard Is Deconstructed: Notes Toward a Potential Robopoetics. *Object 10: Cyber Poetics*.
- Bourriaud, Nicolas (2009). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Cippolini, Rafael (2003). *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Concheiro, Luciano (comp.) (2017). *Inventar lo posible. Manifiestos mexicanos contemporáneos*. México: Taurus.
- Fernández Porta, Eloy (2008). *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*. Barcelona: Anagrama.
- Gelado, Viviana (2008). Un "arte" de la negación": el manifiesto de vanguardia en América Latina". *Revista Iberoamericana*, 74(224), 649–666.
- Goldsmith, Kenneth (2015). *Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje en la era digital*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja negra.
- Hofstadter, Douglas (1982). *Gödel, Escher, Bach: una eterna trenza dorada*. México: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- Kozak, Claudia (Ed.) (2012). *Tecnopoéticas argentinas: archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Kozak, Claudia (2017). Literatura expandida en el dominio digital. *El Taco En La Brea*, 6, 220–245. <https://doi.org/10.14409/tb.v0i6.6973>
- Lem, Stanislaw (1986). *Ciberiada*. Barcelona: Bruguera.
- Lem, Stanislaw (2010). *Magnitud imaginaria: Biblioteca del Siglo XXI*. Madrid: Impedimenta.
- Mendoza, Juan José (2011). *Escrituras past: tradiciones y futurismos del siglo 21*. 17grises editora.
- Mignolo, Walter (1982). La figura del poeta en la lírica de vanguardia. *Revista Iberoamericana*, Nros. 118-119.
- Moraña, Mabel (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Fráncfort/Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Osorio, Nelson (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Poggioli, Renato (1964). *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Rev. de Occidente.
- Tisselli, Eugenio (2010). *El drama del lavaplatos*. Salamanca: Delirio.
- Tisselli, Eungeio (2009). *El turista miope aprende a tocar su propia flauta*. Barcelona.
- Tisselli, Eugenio (2019). La comunidad extendida: arte e implicación social en el Antropoceno. *Ecología Política*. <https://www.ecologiapolitica.info/la-comunidad-extendida-arte-e-implicacion-social-en-el-antropoceno/>
- Tisselli, Eugenio (2018). Sobre la poesía maquina, o escrita por máquinas: manifiesto por la destrucción de los poetas. En *La espectralidad del lenguaje*.
- Verani, Hugo (1986). *Las vanguardias literarias en Latinoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Yepes, Heriberto (2002). Cómo reciclar textos de otros. *Moho*, 17.



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons