

## **“Como una máquina de arrastrar escombros”: literatura *spam* en la serie *Literal***

---

Fernanda Mugica

IsTec - Ce.Le.His., Universidad Nacional de Mar del Plata / CONICET

FECHA DE RECEPCIÓN: 28-04-2025 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 30-06-2025

### **RESUMEN**

En este artículo partimos de la pregunta por posibles filiaciones para las literaturas digitales. Realizamos un recorrido por las genealogías rescatadas por la crítica para unas producciones de carácter fuertemente experimental: prácticas apropiacionistas que dialogan con una tradición de poesía visual, concreta, espacial, pero también con la serie de escrituras automáticas e intermediales. A partir de allí, proponemos el trazado de una constelación que permitiría leer las literaturas digitales en sintonía con una “flexión literal”. De modo general, por su trabajo con la palabra, en una genealogía de puro goce y experimentación, que imposibilita el meta-lenguaje. Y más específicamente, en función de la lectura de la poesía *spam* a partir de la resignificación del trabajo con y de los restos que la revista *Literal* propone en algunos de sus ensayos. En el camino, planteamos algunos interrogantes sobre el carácter nacional, internacional, acaso global de los límites de una tradición para este tipo de literaturas.

### **PALABRAS CLAVE**

literaturas digitales; tradición; *Literal*; poesía spam; restos

***“Like a rubble-dragging machine”: spam literature in the Literal series***

### **ABSTRACT**

In this article, we start by questioning possible affiliations for digital literatures. We explore the genealogies highlighted by critics for productions of a strongly experimental character: appropriationist practices that engage with a tradition of visual, concrete, and spatial poetry, but also with a series of automatic and intermedial writings. From there, we propose mapping a constellation that allows us to read digital literatures in tune with a "literal flexion". In a general way, because of their work with language, within a genealogy of pure jouissance and experimentation that renders meta-language impossible. More specifically, it considers the reading of spam poetry through the resignification of working with and on the remnants, as proposed in some essays by *Literal* magazine. Along the

way, we raise questions about the national, international, or perhaps global nature of the boundaries of a tradition for this type of literature.

**KEYWORDS**

digital literatures; tradition; precursor; *Literal*; spam poetry

**Literaturas digitales: entre tradición literaria y especificidades del medio digital**

En su ensayo “Electronic Literature: What is it?” (2007), que funciona como una introducción al campo, N. Katherine Hayles observa el modo en que la emergencia de la literatura electrónica supone una conmoción y un cambio similares a los que provocó la aparición de los tipos móviles en el siglo XV. Su artículo apunta a pensar este tipo de literatura en dos direcciones. Por un lado, como parte de la tradición literaria; por otro, como generadora de una serie de transformaciones cruciales que redefinirían incluso lo que la literatura es o –por lo menos– aquello que puede pensarse como literario. En relación con la segunda dirección de su propuesta, Hayles da por sentado que no es posible siquiera formular algunas preguntas a este nuevo objeto si no se exploran y comprenden con anterioridad las especificidades del medio digital. En sus palabras, “mirar la literatura digital con los lentes de la literatura impresa es, en resumidas cuentas, no verla” (3).<sup>1</sup> En este artículo, entonces, seguiremos a Hayles y pensaremos las literaturas digitales como parte de una tradición letrada, al tiempo que nos detenemos –en el mismo movimiento– en esas transformaciones cruciales que implica analizarlas en el marco de una cultura algorítmica.<sup>2</sup>

Lo que Hayles destaca para las literaturas digitales es su carácter híbrido, en tanto confluyen en ellas distintos vocabularios y expectativas; una zona de pasaje que proponemos pensar como entre-lugar: entre la escritura alfabética y el código, entre la cultura del libro y el *modus operandi* de los artefactos computacionales, entre un imaginario letrado y las diversas proyecciones de lo tecnológico. Las literaturas digitales suponen un corrimiento de límites respecto de los lugares que lo literario puede ocupar y, como dijimos –incluso– respecto de aquello que puede ser pensado como literario. ¿Cuáles son, entonces, esas especificidades del medio digital, sus herramientas y contextos? ¿Cuáles los antecedentes de tradición letrada que nos permiten leer desde hoy y cuáles las constelaciones que solo se vislumbran mirando hacia el pasado desde estas nuevas coordenadas que las literaturas digitales proponen?

---

<sup>1</sup> Las traducciones del inglés y del francés son mías, a no ser que se indique lo contrario.

<sup>2</sup> Hemos desarrollado *in extenso* los diversos matices que las opciones terminológicas implican a la hora de nombrar estas literaturas (Mugica 2024). Aquí, utilizaremos sin distinción “literaturas digitales”, “literaturas electrónicas”, “ciberliteraturas”, meramente por una cuestión de estilo.

Arrojar algunas respuestas a estas preguntas implica prestar atención no solo a los modos de funcionar de las computadoras y otros dispositivos electrónicos, sino también y muy especialmente a las formas en que ciertas comunidades literarias ponen en juego determinados instrumentos y construyen o se dejan construir –en un proceso de co-constitución (Simondon 2008)– por artefactos, herramientas y contextos. Hemos examinado detalladamente esa problemática en otros artículos (Mugica 2022). Por eso, aquí, sin dejarla de lado y con afán de subrayar el carácter híbrido de las literaturas digitales, señalaremos algunas líneas en la primera dirección que propone Hayles: la que las piensa en una genealogía de tradición letrada. Nos preguntaremos de qué modo estas literaturas crean a sus precursores y hasta qué punto modifican nuestra concepción del pasado.

### **Entre lo global y lo nacional**

El impulso doble de Hayles que aquí proponemos leer de manera articulada –porque examinar las literaturas digitales como parte de una tradición no nos impide observar las transformaciones que traen en los modos de concebir lo literario– nos lleva a la pregunta sobre el lugar de estas literaturas en un contexto nacional, internacional y global. En su artículo “La literatura electrónica latinoamericana, caribeña y global: generaciones, fases y tradiciones”, el investigador puertorriqueño Leonardo Flores cuestiona la presunción de que la literatura electrónica pueda sencillamente añadirse a las tradiciones literarias de una nación o región. ¿Qué tal si las tecnologías digitales trajeran “un cambio de paradigma tan radical y tan ajeno a los movimientos literarios tradicionales” que solo permitieran – propone Flores– pensar en términos de “un movimiento internacional y hasta posnacional”? (1). A continuación, plantea un modelo de fases de desarrollo para las literaturas digitales y basa su cuestionamiento de las narrativas de tradición nacional y/o regional en el argumento de una atadura primordial de este tipo de literaturas a tecnologías digitales e influencias internacionales.

Aquí entendemos la tradición, siguiendo a Nancy Fernández (2020), no como reservorio de lo acontecido, sino como cambio y desplazamiento; como concepto productivo que da lugar a vínculos móviles entre autores, textos, series, a partir de los cuales es posible leer restituciones y emergencias. Es decir, del otro lado de la noción de canon. El concepto de tradición que manejamos es dinámico. Y es dinámico respecto de las operaciones culturales del canon, que a lo largo de la historia ha buscado fijar sentidos, símbolos, normativas ligadas a procesos de institucionalización. Desde esta perspectiva pensamos el tiempo reciente de las literaturas digitales como una instancia desde donde modular relaciones y trazar líneas de filiación. Consideramos que las dos direcciones que señala Hayles deben ser pensadas de manera articulada, en tanto ciertas especificidades del medio digital también permiten iluminar desde hoy

vínculos móviles entre autores, textos, series y modos de vincularse con la tecnología.

Proponemos formular aquí el interrogante desde el contexto argentino. Nos interesa llegar al mismo cuestionamiento que Flores, pero por otros medios. Es decir, consideramos que hablar de “una literatura digital de tradición argentina” supone una infinidad de problemas, pero no solamente porque las producciones digitales que nos interesan se encuentren atadas a tecnologías digitales e influencias internacionales. El modo de vincularse de los artistas argentinos y latinoamericanos con tecnologías digitales *mainstream* merecería una reflexión aparte, que debería centrarse sobre todo en un análisis de esas tecnologías como herramientas de colonización. ¿De qué manera plantear –entonces– la pregunta sobre la tradición a unas producciones que se producen en o dialogan con el contexto argentino? Más allá de lo arbitrario de la idea de que los escritores deban buscar temas en sus países; más allá de la versatilidad argentina y de nuestro derecho –adquirido, porque fue necesaria esa irreverencia borgeana– a una tradición que es toda la cultura occidental, proponemos que es justamente en ese uso irreverente –ahora de unas tecnologías– que es posible trazar series nacionales/regionales allí donde otros investigadores leen un determinismo global. Quizás nos enfrentemos meramente con un tema retórico, pero se vuelve necesario dar el rodeo. Trazar los espacios dinámicos y transdiscursivos de estas series implicará guiarse menos por una cronología lineal que por la observación de insistencias, de ciertas persistencias desplazadas que nos llevarán a examinar problemas políticos y culturales.

### **Genealogías rescatadas por la crítica**

Son numerosas las líneas genealógicas que pueden trazarse en relación con las literaturas digitales, algunas de ellas incluso reivindicadas por los propios autores/programadores: escritura experimental, escritura combinatoria, escritura a partir de restricciones, poesía visual y sonora, arte generativo, *mail-art*, entre muchas otras. Incluso nociones como las de “apropiaciónismo” o “usos desviados” –que nos han sido o nos serán operativas para desarrollar algunos argumentos– no son “nuevas” en la historia de la literatura y el arte. Por eso, proponemos trazar constelaciones que nos permitan pensar al mismo tiempo en los sentidos específicos que adquieren vinculados a la cultura digital y como iluminadoras de ciertas zonas artístico-literarias del pasado.<sup>3</sup>

Ese objetivo nos obliga a poner en perspectiva la problemática de las relaciones entre arte y técnica, en referencia a –por lo menos– dos momentos históricos anteriores, que pueden resultar productivos para pensar el presente, sobre todo en relación con la idea de vida tecnomediada (Kozak 2012). Primero, el final del siglo XIX y comienzo del XX como instancias de modernización, con sus incidencias en los modos de percibir y

---

<sup>3</sup> Desarrollo la propuesta de “usos desviados” o “irreverentes” de las tecnologías en producciones de literatura digital argentina en mi Tesis de Maestría (Mugca 2024).

sus efectos en el campo del arte, y sobre todo en relación con el referente innegable que constituyen las vanguardias históricas y su expansión de lo literario hacia otros lenguajes, medios y soportes. Segundo, en referencia a las propuestas artísticas y teóricas de las décadas de 1960 y 1970, ligadas a la aparición de tecnologías que promueven la socialidad y los medios de alcance masivo.

Para comenzar, nos interesa señalar una perspectiva que coloca la poesía digital como un “subgénero de la poesía experimental”.<sup>4</sup> Consideramos lo experimental, siguiendo a Adorno en su *Teoría estética*, como un proceder en que “lo nuevo es lo vinculante” (39). Para las literaturas digitales, una genealogía experimental supone detener la mirada en el recurso al experimento para resolver “problemas”, en la presencia de espacios de arte ligados al “laboratorio” y en un tipo de experimentalismo que, a diferencia del científico, no puede prever resultados. Además, la literatura experimental ha tratado siempre –en cierto modo– con el lenguaje, con los propios signos y sus posibilidades técnicas y materiales. En ese sentido, siguiendo a Friedrich Block, siempre ha sido una “poesía de los medios” (3).

En el contexto argentino, podemos pensar en una tradición inaugurada en la década del veinte, con Oliverio Girondo, Xul Solar e, incluso, Jorge Luis Borges, en torno a la revista *Martín Fierro*. La propuesta de un nuevo lenguaje cuyo ritmo es marcado por las tecnologías de su tiempo puede observarse ya en los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) de Oliverio Girondo, en que el teléfono, el fonógrafo, los grandes periódicos o la velocidad de la ciudad moderna imponían su ritmo de un modo similar al que hoy lo hacen los intercambios a través de Internet. Una tradición continuada por Macedonio Fernández, el Arte Concreto-Invencción, el movimiento Madí y Perceptista, Poesía Buenos Aires, entre muchos otros.

Esta constelación se expande hacia las posvanguardias de las décadas del sesenta y setenta, ligadas –como dijimos– a la aparición de tecnologías de la socialidad y a los medios de alcance masivo, que descompusieron la categoría de “obra” y se inclinaron por los procesos y las máquinas para producir otras obras –por ejemplo, Edgardo Antonio Vigo en su libro *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar*, escrito en 1969 y publicado en 1970. Y ya en los años ochenta y noventa, a la revista *XUL. Signo viejo y nuevo*, y el espacio *Paralengua. La otra poesía*, que resultan particularmente significativos para pensar las producciones de literatura digital más recientes, por su colocación en una lucha discursiva con los lenguajes totalitarios, hoy identificados con los lenguajes del poder neoliberal.

En segundo lugar, no podemos pasar por alto la serie que las literaturas digitales trazan con el campo de las escrituras combinatorias, a partir de

---

<sup>4</sup> Es la mirada de, por ejemplo, Eduardo Ledesma en *Radical Poetry* (2016), o –para el contexto argentino– de Claudia Kozak en “Técnica, poética, experimentación” (2014) y de Alelé Jait en *Poesía experimental argentina y políticas de la lengua* (2017).

restricciones y de reglas. Desde el *I Ching* –el *Libro de las mutaciones*, un corpus de adivinación de la antigua China, compuesto de sesenta y cuatro signos y basado en la combinación de trigramas– hasta el OuLiPo –*Ouvroir de Littérature Potentielle*, un grupo que “por medio de conceptos matemáticos y restricciones literarias, explora los recursos infinitos de la lengua” (Bénabou: 9)–, el procedimiento combinatorio busca inventar estructuras, formas que obliguen al sistema del lenguaje a salir de sus modos acostumbrados de funcionar. Con sus formas fijas y palíndromos fonéticos, sus lipogramas, monovocalismos, y palabras-valija, los oulipianos proponen una búsqueda experimental que también retomará la literatura electrónica: la de someter la letra, la palabra a operaciones, a manipulaciones y observar sus resultados.

Las posibilidades de generación en función de una combinatoria se ven incrementadas con las herramientas computacionales que habilita el medio digital. A partir de un principio que ya existía incluso en los centones<sup>5</sup>, pero ahora con dispositivos con mayor capacidad de procesamiento, la combinatoria prolifera y tiende –para no hablar de un desarrollo infinito– a una prolongación indefinida. El investigador francés Jean Clément (2007) analiza, de hecho, la idea de infinito como uno de los fantasmas de la escritura combinatoria. También la idea borgeana de “El libro de arena” (1975) escenifica la noción de hipertexto tal como fue originalmente pensada: un texto del que es posible entrar y salir, como si se tratara de una ciudad, a partir de sus fragmentos.

Si el cruce entre palabras y medios técnicos –la experimentación en el terreno que ese entrecruzamiento habilita– no es una práctica nueva, tampoco lo es la disolución de los límites entre los distintos lenguajes que pueden confluír en esa experimentación. Ir más allá del uso referencial de las palabras y de las letras como signos con valor lingüístico posiciona las literaturas digitales en el cruce de líneas genealógicas diversas, en las que convergen distintos géneros y disciplinas artísticas. Podríamos partir desde Mallarmé y pensar la serie transdiscursiva que conecta lo visual con la escritura. En *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, publicado en 1897, el texto se convierte en imagen. Se crea una nueva sintaxis visual y comienza a tener importancia la espacialidad, a partir del uso de –por ejemplo– mayúsculas y minúsculas, o de la introducción del silencio en el recorrido de lectura a partir de los espacios en blanco.

El letrismo, por su parte, fundado por Isidore Isou en París, trabaja con una variedad de formas que incluyen tanto el arte gráfico como el sonido. Se trata de un movimiento que entiende la poesía a partir de los elementos constitutivos del lenguaje –letras, sonidos– más que a partir de su significación, su sentido. Si Dadá había cincelado el arte hasta la palabra,

---

<sup>5</sup> La técnica del centón se remonta a la Antigüedad y consiste en construir textos a partir de fragmentos de otros textos. Del griego κέντρων (“capa formada por retazos o trozos de otras desechadas de distinta procedencia”), se trataba de piezas literarias compuestas de frases y fragmentos ajenos, combinadas de maneras diversas.

señala Di Rosario (s/n) en una reflexión atribuida a Isou, también en sintonía con lo visual, el letrismo se propuso refinarlo hasta la letra. En muchas ocasiones, las literaturas digitales recuperan este afán de poner el foco en la materialidad significativa –gráfica, sonora– de la letra mucho más que en su capacidad de representación.

Un capítulo aparte merecerían las líneas que permite trazar la escritura automática. En *Los campos electromagnéticos* (2023), Jorge Carrión recupera algunos avatares de su historia y genealogía. Las sesiones de escritura automática surrealistas partían de la idea de escribir velozmente, sin pretensión estética, sin corregir, con el fin de acceder al espacio interior de la mente y el lenguaje. Jorge Carrión realiza un recorrido por las derivaciones literarias de la idea –originalmente freudiana– de acceso al inconsciente a partir de la invitación a hablar sin interrumpirse. Eso permite trazar un recorrido que muestra cómo el inconsciente ha ido revelándose en todos los lenguajes posibles, hasta dar lugar a la cultura de hoy.

Por último, y por tratarse de rasgos que luego encontraremos en las literaturas digitales de forma difícil de separar en cuanto a lo disciplinar, quizás convenga colocar aquí, de manera conjunta, algunos antecedentes que visualizamos tanto en la poesía concreta –visual y sonora– como en Fluxus. “Fluxus”, que en latín significa “flujo” o “corriente”, es el nombre de una red internacional de artistas y compositores que se destacó por poner en juego diversos medios y métodos: desde las artes visuales y la música, hasta el diseño, la arquitectura, el urbanismo y la literatura. La noción misma de “intermedia” proviene de un ensayo de 1966, titulado “Statement on Intermedia” y escrito por Dick Higgins, uno de los artistas de Fluxus. Allí, la idea de separación entre medios queda asociada a lo que Higgins llama una “concepción feudal” (73), caracterizada por la categorización y división de la sociedad. En su tiempo, considera, los problemas ya no admiten un enfoque sectorizado. Y, además, esa separación proviene de “la forma en la que tales objetos se comercializan” (75).

La escritura de tradición tipográfica y concreta, por su parte, resulta muy significativa para la especificidad formal de las literaturas digitales, con antecedentes en las vanguardias tanto europeas como latinoamericanas. En su artículo “Poéticas/políticas de la materialidad en la poesía digital latinoamericana”, Claudia Kozak recupera esta genealogía para pensar en las materialidades específicas de las literaturas electrónicas. En momentos de ruptura respecto de estéticas idealistas, desde comienzos del siglo XX –afirma Kozak– se han manifestado tendencias que ponen de relieve la materialidad del arte en vinculación con los procesos materiales de la vida (2019a: 74). Las denominadas “vanguardias históricas” (Bürger 1987) dejan esto de manifiesto. Y luego, las diversas líneas que despliega el concretismo, que “se alejan de la representación para privilegiar la presentación directa de la materia concreta del arte” (Kozak 2019a: 74). Una proposición que, por supuesto, ya estaba presente en sus primeros desarrollos, como tendencia de la pintura abstracta de los años treinta, por ejemplo, en el *Manifiesto de arte concreto* [*Manifeste de l’art concret*] (1930) de Theo van Doesburg, que

entiende que la abstracción debe justamente liberarse de cualquier ligazón simbólica con la realidad y guiarse por las líneas y colores que son concretos en sí mismos. Esta tradición tiene un gran protagonismo en Latinoamérica por causa de la importancia que ha tenido aquí el grupo Noigandres y todo el movimiento latinoamericano de poesía visual y sonora.

Es posible pensar, entonces, en una zona de estos antecedentes habitada por producciones que interrogan la materialidad del arte, hasta llegar a la literatura digital y la problematización en ciertas obras de, por ejemplo, la materialidad del código. Una serie en la que también insiste un pensamiento del texto como inseparable de su realización material específica: no podemos obviar, por ejemplo, las reflexiones de Roberto Cignoni en el Número 10 de la revista *Xul. Signo viejo y nuevo* (1993) sobre la manera en que la poesía concreta pone en duda el denominado “idealismo del texto” y su manera de “subordina[r] la materia a la idea”, citando a José Santiago Perednik. En la misma línea argumentativa, Perednik refiere una tradición que separa “lo que el poema es y lo que el poema dice”. El poema sería, de acuerdo con el artista, “una cosa material, tiene un cuerpo formado con elementos fónicos, gráficos, etc., que bajo ningún punto de vista pueden ser considerados neutros a los efectos de la significación” (Perednik ctd. en Cignoni: 44).

En definitiva, podríamos también trazar líneas desde el collage y el *ready-made* hasta la poesía sonora o la poesía generativa. O recordar trabajos de video-arte analógicos y otras propuestas que han experimentado con la radio, la máquina de escribir, la televisión o con modos de “salirse” del libro, de la página y de las formas tradicionales de lectura. Y eso excedería los límites de este artículo. En su lugar, en esta oportunidad, proponemos detenernos en una genealogía que coloca las literaturas digitales en sintonía con una “flexión literal”.

### **Una “flexión literal”**

En *Escrituras past\_tradiciones y futurismos del siglo 21* (2011), Juan José Mendoza se ocupa de una serie de prácticas apropiacionistas en la cultura y literatura argentinas, que pueden leerse desde *Marta Riquelme* (1956) de Martínez Estrada y *Marta Riquelme* (1902) de Guillermo Enrique Hudson, hasta el apropiacionismo de los años setenta, para llegar a los modos de apropiación del presente, dentro de los que se destacan “series sin emisor centrado”, en las que la repetición apropiacionista “se impone como la ley y la medida del decir” (28). Allí, propone la noción de lo “past”, como apócope de pastiche, pero también de *paste* –de *copy & paste*.

Para el régimen de discursividad de lo past, Mendoza señala dos momentos que pueden leerse como precursores. Por un lado, el de *Literal*, con su importación de saberes foráneos que –de acuerdo con el autor– deviene en un “cuadro” que desde la propia revista se asumirá como “régimen de la locura; una máquina de escritura tomada por una

esquizofrenia discursiva” (Mendoza: 22)<sup>6</sup>. Por otro, lo past como una forma de conceptualización del *détournement* situacionista, trabajado a partir de lo que Ricardo Piglia llama “la máquina argentina”: un dispositivo regido por “la malversación y la *appropriazione*” (Mendoza: 24). Entre Puig y Piglia, entre el desafío de dilucidar la cita y la negación de cualquier filiación, lo past tiene un vínculo ambivalente con la tradición.

Lo que nos interesa destacar aquí es la versatilidad de lo past: un tipo de literatura que replica discursos del pasado, pero también incorpora con velocidad formas lingüísticas emergentes, marginales o inesperadas para el mundo de lo tradicionalmente considerado literario. En palabras de Mendoza, lo past define

una emulsión particular entre tradición y futurismo [...] por un lado como una *máquina de arrastrar escombros*, un túnel del tiempo habitado por espectros, *voces en off*; por el otro, [...] como la cámara de ecos en la que se decodifican y extravían las onomatopeyas y las cadencias que vienen a bordo de las cosas nuevas (24, en cursivas en el original).

Otra serie genealógica podría trazarse, entonces, en la senda del apropiacionismo: producciones que, en el presente, parten de materiales ajenos para remixarlos, alterarlos, modificarlos y dar lugar a nuevas escrituras. Lo hacen por medio del plagio, la reescritura, la yuxtaposición, la “borradura” y otros procedimientos que también trazan sus propias genealogías. En algunos casos, prevalecen las decisiones del artista; en otros, las combinaciones automáticas. Muchas veces estas producciones parten de textos de escritores de renombre, pero también muchas otras quedan incorporados materiales encontrados en lugares desconocidos de la web, sin prestigio para el sistema literario.

Conscientes de que el apropiacionismo no es una práctica nueva en la historia de la literatura y el arte, nos interesa interrogarnos sobre los sentidos que adquiere en relación con la especificidad del medio digital. Consideramos, siguiendo a Lila Pagola, que esos sentidos resultan de un “desborde” emergente de la propia forma técnica, que da lugar a una exploración por parte de los artistas de los límites realizativos, de circulación y recepción que presenta el campo de las tecnologías digitales (13). Dado que el “reciclaje” de lo pre-existente afecta también a los procedimientos y estrategias, nos interesa pensar los ecos y nuevas significaciones que estas prácticas adquieren en el contexto histórico y cultural de nuestro país.

Desde Tristan Tzara y sus instrucciones *Pour faire un poème dadaïste* (1924), el movimiento Dadá utilizaba materiales ajenos y encontrados para crear arte. En las instrucciones de Tzara, por ejemplo, se trataba de cortar las palabras de algún “viejo” poema, revolverlas en un sombrero, ir

---

<sup>6</sup> *Literal* (Buenos Aires 1973-1977) fue una revista fundada por Osvaldo Lamborghini y Luis Gusmán. De breve duración, vanguardista y experimental, combinó literatura, psicoanálisis, crítica cultural y política, destacándose por su enfoque radical y transgresor en la escena cultural de la época.

sacándolas y leerlas en voz alta para formar uno “nuevo”. Pasando por Burroughs y sus *cut-ups*, podríamos llegar hasta las prácticas más recientes de *copy & paste*, en la intensificación de un procedimiento de larga data en la historia del arte y la literatura. Es en este punto de inflexión donde nos interesa pensar ciertas zonas de las literaturas digitales –en particular, la literatura *spam*, prácticas apropiacionistas por excelencia– como “máquinas de arrastrar escombros”, pero no sólo por su trabajo con voces del pasado y los ecos del porvenir, sino por su modo singular de tratar la basura, el desperdicio, los restos.

Son numerosos los motivos por los que nos arriesgamos a plantear la hipótesis de una “flexión literal” para las literaturas digitales. De modo general, y en sintonía con la lectura de Ariel Idez, señalamos primero una reevaluación de la poesía, el goce de la palabra y la experimentación, que en “la apuesta de *Literal*” implicaban –consecuentemente– una devaluación de la tríada del realismo, la novela, el populismo (22). En efecto, la poesía digital no narra, no representa, no habilita la posibilidad de pensar en términos de realidad o ficción, pero sí fabrica realidad y presente –y hasta se constituye en tanto dispositivo crítico de los modos hegemónicos de construcción de realidad. Incluso el último elemento de la tríada propuesta por Idez es interrogado por Kozak, cuando estudia la “relativa invisibilidad” de las literaturas digitales en un mundo glocalizado: su hipótesis es que esa invisibilidad se debería justamente a la impronta experimental de este tipo de literatura, un experimentalismo de escasos lectores y “no exento de problemas”, en tanto podría reponer esa “gran división” (Huysen 2002) entre lo alto y lo bajo en la cultura, puesta en cuestión al menos desde los años sesenta del siglo XX (Kozak 2019b).

No pretendemos sostener aquí que exista una conexión directa entre los experimentos actuales de literatura digital y la producción escrituraria de quienes en los años 70 conformaron *Literal*. Lo que proponemos es que algunos elementos y procedimientos de la revista –el modo en que confluyeron en ella experimentalismo y reflexión sobre la propiedad del lenguaje, por ejemplo– pueden resultar orientadores para pensar el presente. Nos referimos a una serie de elementos y zonas en común que habilitan el trazado de esta constelación y que podrían resumirse como el culto al fragmento, la predilección por las “obras inorgánicas”, la pregunta por el lugar del nombre propio y la propiedad privada en el lenguaje; pero también en una serie de procedimientos que definen la “flexión literal” –ligados al juego y al puro goce en/de las palabras– y que, consideramos, se han visto potencializados y resignificados hoy, por las herramientas y contextos del mundo digital.

En particular, nos interesa detenernos en un tipo de trabajo con lo que *Literal* denominó “restos del texto” –en un artículo sin firma de su número 1– y que hoy se resignifica en los avatares de la literatura *spam*. Es decir, ese trabajo con restos “no totalizable[s], no semantizable[s], no representable[s], no filtrable[s]” que lejos de constituir un “desperdicio” del texto constituirían su potencia (*Literal*: 81). Según la óptica de *Literal* podría

tratarse de adjetivos, versos, conjuntos de palabras, un personaje o hasta un orden o una relación: “el resto es lo no actualizado por el trabajo crítico, lo informulado” (81). Y frente a ese tipo de trabajo cabrían dos posturas: a) asumir que el residuo es inexorable, que hay “una inagotabilidad real del texto” (82), es decir, que puede indefinidamente seguir siendo leído; o b) si no puede ser “apresado” mediante la profundización de un punto de vista, captarlo por multiplicación de enrejados irreductibles (“el residuo dejaría de ser tal en una práctica crítica entendida como operación productora y no como descripción o explicitación estructural” (82)). Pero ¿qué sucede con textos –pensables ya en el tiempo de *Literal* y hoy materialmente existentes– en los que “el desperdicio se agiganta” (85), textos-restos en los que los desechos emergen como lo único constitutivo? Nos referimos a la poesía *spam*.

La poesía *spam* es un tipo de producción que, en diálogo con el *trash art* o *junk art*, trabaja a partir de la descontextualización y resignificación de desperdicios. El término *spam* hacía referencia en un principio a los correos electrónicos no deseados o provenientes de remitentes desconocidos. Pero también hay *spam* en el modo compulsivo de Google de arrojar resultados –con anuncios online y publicidades incluidos. Carlos Gradin, uno de los cultores argentinos del género, se refiere al *spam* como “[u]n océano de basura que te invade antes de que puedas llegar a tomar alguna medida de defensa y que no te deja más alternativa que hacer algo, aunque sea borrarlo de tu casilla” (Vázquez y Poggiere: 13-14).<sup>7</sup> La diferencia entre los “restos” leídos por *Literal* y el trabajo de obras como *peronismo (spam)* resulta, en este punto, importante de destacar. Mientras *Literal* observaba un desperdicio que no es del texto sino del discurso crítico –ese resto no actualizado, ese suplemento todavía-por-producirse o por-leer– la literatura *spam* constituye textos materialmente hechos de restos. Se trata de literatura *spam* no metafóricamente, no solamente en la lectura, sino en la estructura topológica misma del texto. La incorporación de restos –frases y palabras dejadas a la mitad, *emojis*, imágenes– no equivale a pensar en ese añadido, ese demás que no quiere decir nada para la crítica, “imposible de traducir”, que “no produce sentido” y que abre –eventualmente en cualquier texto– a la posibilidad “del juego de sus elementos”, de su goce (84). ¿Cómo analizar estas producciones que trabajan de manera casi exclusiva con basura cibertextual, que hacen de ella su materia?

*Spamky* (2005), del artista argentino Ciro Múseres, por tomar un ejemplo, es una obra que trabaja con la clase de basura electrónica que podría llegar a cualquiera de nuestras casillas de correo. La exhibe, tachada y en distintas tipografías y colores sobre un fondo negro, en una página web que impone su propio ritmo e imposibilita, prácticamente, la lectura, dado que la barra de desplazamiento se desliza automáticamente hacia abajo e impide detener el movimiento de las letras, frases, gráficos y *emojis*. “WHAT A GREAT IDEA!”, “Get nominated for a Degree” o “Get some nasty action

---

<sup>7</sup> Para un análisis exhaustivo de la obra de Gradin véase: Mugica (2020).

with ordered lubrication gel” son sólo algunas de las frases, accesibles más cómodamente desde el código fuente, dado que en una lectura de superficie apenas si pueden retenerse ciertos rasgos, tópicos, formas. En palabras de Germán Ledesma, lo que queda puesto de relieve en esta obra es el mecanismo antes que la propia materia semántica (231).

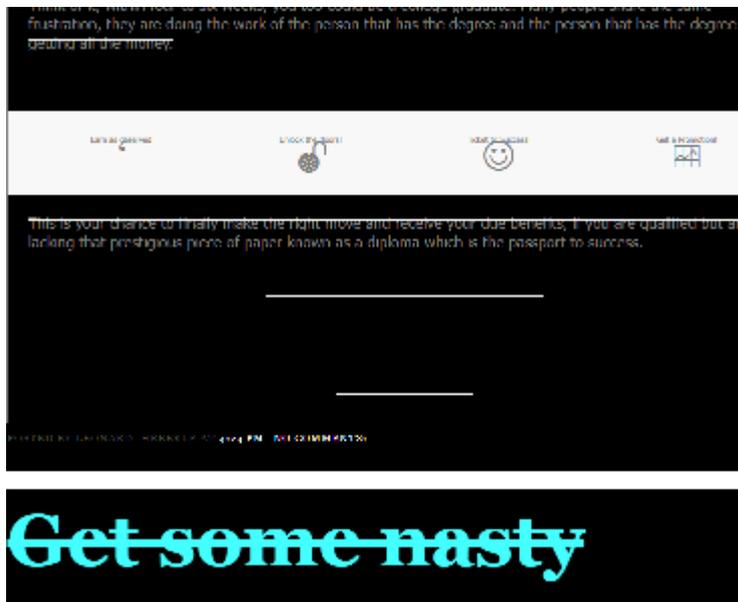


Fig.1. *Spamky* (2010). Ciro Múseres. Captura de pantalla.

Quizás este tipo de literaturas digitales que trabajan con restos nos obliguen a alejarnos de categorías tradicionales de autor y de obra para poder pensarlas como instrumentos críticos más que como objetos. Desde la estetización del desperdicio lingüístico hasta la estandarización de formas y tópicos recurrentes de los correos basura, pasando por composiciones automatizadas que combinan textos e imágenes, algunas de ellas de manera aleatoria, la literatura *spam* pone sobre la mesa lo no deseado, lo ilegible, lo insignificante. Pone, en escena, entonces, esos restos resistentes de texto, imposibles de traducir –volviendo a *Literal*– en tanto no producen sentido sino sólo desconocimiento (84). Esto –podría reprochársenos– ya ocurría antes de que la guerrilla informática o la publicidad inundaran nuestros correos electrónicos. Y, efectivamente, trabajar con restos tampoco es una práctica nueva en la historia de la literatura y el arte.

Volviendo al artículo del N° 1 de *Literal*, el resto, como “no significativo”, emerge como vía de escape del texto en un discurso determinado por la dimensión del sentido y “la realidad-verdad” de la escritura; en tanto tal, resulta solidario del pensamiento lineal:

[a]compaña todo “modelo” y lo niega; rechaza todo valor “explicativo”; anula toda pretendida “interpretación”: no encaja. Los residuos (pérdidas) del texto en el discurso crítico constituyen la única posibilidad de descentrar los sistemas totalizantes y teleológicos: son su transgresión permanente. Los desperdicios emergen, en realidad, como los lapsus del texto en el discurso

crítico: sus síntomas, su verdad. Y esa verdad se opone, con absoluto rigor, a la falacia del metalenguaje del discurso crítico (83).

Pero ¿qué sucede con estos textos íntegramente hechos de desperdicios? Como una máquina de arrastrar escombros, la literatura *spam* hace hablar a esos restos. Con sus mecanismos extrae un dispositivo de enunciación y –en el mismo movimiento– lo desmonta. Lleva al extremo, sigue la línea de fuga del trabajo con lo in-significante, con su presencia invasiva e insistente en un mundo administrado, en que todo se modula por el control algorítmico y –en tanto pura materia de goce– lo hace decir. Hay un hacer de las literaturas digitales con los restos, –quizás– una elaboración. Porque en ellas habla lo que no quiere pertenecer a nadie. ¿Se trata del balbuceo de un niño que experimenta –goza– el vocabulario de una lengua nueva y de una nueva técnica?

La potencia crítica de este tipo de prácticas resulta difícil de localizar, en tanto no hay un sujeto de la enunciación que dé voz a una reivindicación o denuncia, o se posicione como sujeto de una experiencia. Pero, quizás esa potencia se encuentre en el trabajo que estas prácticas realizan a partir del recorte. Es decir, en sus modos de tratar las palabras –de cortarlas, pegarlas, cambiarlas de lugar–, en una radicalización del procedimiento que sólo la tecnología digital habilita. Quizás en esa intensificación del *cut-up* podamos leer los últimos restos de un sujeto contemporáneo; un sujeto que corta y pega, que traza un recorrido en el *spam*, en un tipo de práctica que asume que a las tecnologías que nos gobiernan no les interesa ni el sujeto ni los individuos. Máquinas de arrastrar escombros que muestran y horadan, operan críticamente a la medida del *spam*, lo sustraen de su trama económica y de cualquier carácter instrumental para incorporarlo en su propia economía, de pura pérdida. Lo muestran, lo cambian de lugar, desarticulan parcialmente su funcionamiento. Montan y desmontan ese universo de predicados que apenas llegan a inscribirse, que no pertenecen a nadie. Y, de ese modo operan críticamente a su medida –desde la deslocalización–: responden, con esa difícilmente ubicable potencia crítica, a su minimalismo reticular cibernético.

Si en *Literal* se planteaban como “pensables” textos en los que el desperdicio se agiganta, en los que es su único constitutivo, aquí esos textos existen materialmente. Fijada desde el comienzo –en ese ‘muévase cualquier cosa a cualquier parte’ que ahora aceita el mecanismo en la basura, cuando es el movimiento perpetuo lo que se ha capturado– encontramos la negación de todo metalenguaje y de la posibilidad de un discurso crítico que se coloque por encima y atrape el texto, el producto. Es decir, hallamos la negación de un discurso “dependiente y dominante de ‘otra’ escritura, en tanto justificado por la existencia de ‘otro’ texto pero justificándolo a su vez” (*Literal*: 85). En esos términos lo plantea *Literal* en un texto que –posteriormente– queda atribuido a Josefina Ludmer en su página web:

El residuo es, así, en tanto “no necesitado” para la formalización, no instrumental e inútil, el punto de partida del desvanecimiento del trabajo crítico. El hecho de que pueda existir el goce del resto-demás (del desperdicio-pérdida) anula la posibilidad del metalenguaje constitutivo del discurso crítico; si este pudiera escribir su goce dejaría de hablar del texto objeto: se constituiría, errático, en mera escritura. No una totalidad englobante de las partes del texto objeto, sino una parte más que se suma a ellas: como otro resto. El efecto del resto sería, por lo tanto, la anulación de la heteronomía del discurso crítico y la constitución de este en otro texto (2011: 85)

Una heteronomía que, en la literatura *spam*, queda anulada también respecto de otros modos de ser de las textualidades digitales en internet. Nos referimos a producciones como *Variaciones Google* (2010) del argentino Leonardo Solaas o *Voy a tener suerte* (2020), de autor/a anónimo/a, dos obras que escenifican materialmente los límites difusos para la palabra poética en el ciberespacio. Hay un momento en la experimentación de estas obras en que el lector/interactor se encuentra –repentinamente– “navegando” en Internet, más precisamente en Google. ¿Dónde terminan estas obras? ¿Cuál es el límite adentro/afuera para una palabra poética que funciona al mismo tiempo en la obra y en el buscador? ¿Es posible demarcar claramente, trazar jerarquías, entre formas estandarizadas de escritura digital, discurso crítico, creación digital literaria?

Tratándose de Josefina Ludmer, podríamos recuperar sus palabras cuando, en 2010, analiza los géneros de ese tiempo y se refiere a ciertas escrituras que “no admiten lecturas literarias”; es decir, “que no se sabe o no importa si son o no son literatura” (2010: 149). Quizás pueda decirse de las literaturas *spam* que no se sabe y no importa si admiten una lectura o una potencia críticas. Y que su sentido también es el de fabricar presente: esqueletos experimentales de la fábrica de realidad, podría ingresárselas en el régimen de la “realidadexperimentación” (sólo para jugar un poco con los términos que la autora propone). Porque “no sólo las palabras no aluden al mundo sino que éste, aun para ser en su estilo precario, necesita de la discreta escansión de los códigos” (García: 223). Y porque en lo insignificante de esos restos, desde los desperdicios de palabras, frases de sujetos que no llegan a inscribirse o a hacer de esos sus restos –huellas– lo que prevalece es una ambivalencia multiplicada. Están y no están adentro, “salen de la literatura y entran a la realidad”, ahora atrapadas en la pura exterioridad del ciberespacio, sin metáfora. Dos opciones, entonces –quizás– para la crítica: limitarse a un trabajo de meta-crítica –observar la potencia del trabajo crítico en sí mismo de esos discursos de segundo grado hallados en la carpeta de *spam*– o bien ir por la única posibilidad de hablar de estos textos-restos y del goce que producen –señalada ya en el artículo de *Literal*–, como Pierre Menard lector de *El Quijote*, después de arduo trabajo: la transcripción.

Partimos, entonces, de la pregunta por filiaciones posibles para las literaturas digitales. Realizamos un recorrido por las genealogías rescatadas

por la crítica para unas prácticas de carácter fuertemente experimental: prácticas apropiacionistas que dialogan con una tradición de poesía visual, concreta, espacial, pero también con la serie de escrituras automáticas e intermediales. Planteamos, a partir de allí, el trazado de una constelación que permitiría leer a las literaturas digitales en sintonía con una “flexión literal”. De modo general, por su trabajo con la palabra, en una genealogía de puro goce y experimentación, que imposibilita el meta-lenguaje. Y más específicamente, en la lectura de la poesía *spam* a partir de la resignificación del trabajo con y de los restos que *Literal* propone en algunos de sus ensayos. En el camino, planteamos algunas preguntas que quedarán sin responder sobre el adentro/afuera de lo literario. Por un lado, retomando la debatida noción de postautonomía de Josefina Ludmer. Por otro, en relación con la pregunta por los límites de una tradición nacional, acaso global o internacional. “Si las post-vanguardias de los 60 y 70 se producían no por casualidad en las capitales imperiales con los restos que el primer mundo le expropiaba al tercero” –lee Juan Mendoza en el texto que acompaña a la edición facsimilar de *Literal*– “no era tan desmesurado entonces encontrar también las esquirlas de la modernidad en el recóndito barrio rioplatense” (9). Hoy –y aquí nos permitimos cerrar con el punto 7 del afiche de presentación de *Literal* en junio de 1973– “la literatura argentina debe romper con la Literatura para ser argentina, es necesario romper nuestras creencias, superando la locura segregacionista de la Institución Literaria”. Quizás no sea entonces tampoco desmesurado observar cómo operan sobre nuestro presente las esquirlas –y la basura– de una lengua global.

### **Obras referidas**

- AAVV (2011). *Literal* (edición facsimilar). Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Anónimo (2020). *Voy a tener suerte*. [En línea] Consultado el 1 de septiembre de 2024. Disponible en: <https://pergamina.github.io/vats/>
- Múseres, Ciro (2007). *Spamky*. [En línea] Consultado el 1 de septiembre de 2024. Disponible en: <http://spamky.blogspot.com.ar/>
- Solaas, Leonardo (2010). *Google variations*. [En línea] Consultado el 1 de septiembre de 2021. Disponible en: <https://eliterature.org/turbulence/Works/google/>

### **Bibliografía**

- Adorno, Theodor (1983). *Teoría estética*. Buenos Aires: Orbis.
- Bénabou, Marcel (2016). “Introducción. Cincuenta siglos del OULIPO, más seis”. En Queneau, Raymond y otros, *OULIPO. Ejercicios de literatura potencial*. Buenos Aires: Caja Negra. 9-21.
- Block, Friedrich W. (2001). “Eight Digits of Digital Poetics”. *Dichtung Digital. Journal für Kunst und Kultur digitaler Medien*, 20, 3. 1-6.
- Borges, Jorge Luis (2016a) [1952]. “Kafka y sus precursores”. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Sudamericana.

- Borges, Jorge Luis (2016b) [1932]. “El escritor argentino y la tradición”. *Discusión*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Bürger, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Carrión, Jorge, Taller Estampa y GPT-2 Y 3 (2023). *Los campos electromagnéticos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Cignoni, Roberto (1993). “La poesía visual”. *XUL: Signo viejo y nuevo*, vol. 10. Disponible en: <https://newspapers.bc.edu/?a=d&d=xul19931201-01.1.45&>
- Clément, Jean (2007). «Une littérature problématique » (préface). En Bouchardon, Serge (dir.), *Un laboratoire de littératures - Littérature numérique et Internet*. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou.
- De Assis Beraldo, Joanna (2019). “Corpo e discurso, profanação e dissecação: uma leitura do poema ‘Um útero é do tamanho de um punho’, de Angélica Freitas”. *El jardín de los poetas*, 5, 0. 49-61.
- Di Rosario, Giovanna (2009). “Digital Poetry: A Naissance of a New Genre?”. *Carnets. Revista Electrónica de Estudios Franceses*, N° spécial (automne / hiver 2009). 183-205.
- Fernández, Nancy (2020). *Ensayos críticos. Violencia y política en la literatura argentina*. Córdoba: Alción.
- Flores, Leonardo (2017). “La literatura electrónica latinoamericana, caribeña y global: generaciones, fases y tradiciones”. *Artelogie*, 11. 1-10.
- García, Germán (2011) [1975]. “Por Macedonio Fernández”. *Literal* (edición facsimilar). Buenos Aires: Biblioteca Nacional. 221-235.
- Hayles, N. Katherine (2007). “Electronic Literature: What Is It?”. *Electronic Literature Organization*. Disponible en: <https://eliterature.org/pad/elp.html>
- Higgins, Dick (2019). “Intermedia”. En Brecht, George y otros, *Fluxus escrito. Actas textuales antes y después de Fluxus*. Buenos Aires: Caja Negra. 73-81.
- Huyssen, Andreas (2002). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, postmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Idez, Ariel (2011). “Pensar Literal”. *Literal* (edición facsimilar). Buenos Aires: Biblioteca Nacional. 20–22.
- Jait, Alelé (2017). *Poesía experimental argentina y políticas de la lengua. Xul. Signo viejo y nuevo. Paralengua. La otra poesía*. Buenos Aires: Postypographika.
- Kozak, Claudia (ed.) (2012). *Tecnopoéticas argentinas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Kozak, Claudia (2014). “Técnica, poética, experimentación”. En Vera Barros, Tomás (ed.), *Escrituras objeto. Antología de literatura experimental*. Buenos Aires: Interzona.
- Kozak, Claudia (2019a). “Poéticas/Políticas de la materialidad en la poesía digital latinoamericana”. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 20. 71-93.
- Kozak, Claudia (2019b). “Derivas literarias digitales: (des) encuentros entre experimentalismo y flujos culturales masivos”. *Heterotopías, Revista del Área de Estudios Críticos del Discurso*. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. 1-24.
- Ledesma, Eduardo (2016). *Radical Poetry. Aesthetics, Politics, Technology, and the Ibero-American Avant-Gardes, 1900-2015*. New York: State University of New York.
- Ledesma, Germán (2016) “Imaginario mediático en la literatura argentina del siglo XXI (Alejandro Rubio, Sergio Bizzio, Alejandro López, Daniel Link y otras experimentaciones en literatura electrónica y net.art)” [Tesis doctoral no publicada]. Universidad Nacional del Sur.

- Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Ludmer, Josefina (2011) [1973]. “El resto del texto”. *Literal* (edición facsimilar). Buenos Aires: Biblioteca Nacional. 47-52.
- Mallarmé, Stéphane (1914). *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*. París : La Nouvelle Revue Française.
- Mendoza, Juan José (2011). *Escrituras past\_tradiciones y futurismos del siglo 21*. Buenos Aires: 17grises.
- Mugica, Fernanda (2020). “Escenas de lo inatrapable en el medio digital: las producciones de Carlos Gradín, Paloma González Santos y Leonardo Solaas”. *Estudios de Teoría Literaria*, 21, 10. 177-187.
- Mugica, Fernanda (2022). “Appropriationist Practices and Processes of De/Subjectivation: Charly.gr, Matías Buonfrate and C0d3 P03try in the age of algorithmic governance”. *Electronic Book Review*, January 9. DOI: <https://doi.org/10.7273/gkr1-jb98>
- Mugica, Fernanda (2024). “Formas de la apropiación, reconfiguraciones de lo subjetivo y usos desviados de las tecnologías en producciones digitales de literatura argentina (2004-2021)” [Tesis de maestría no publicada]. Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Pagola, Lila (2011). “Tensiones en la noción de autoría en los procesos de producción artística con tecnología”. En Kozak Claudia (comp.) *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad*. Buenos Aires: Exploratorio Ludión.
- Simondon, Gilbert (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Traducción de Margarita Martínez y Pablo Rodríguez. Buenos Aires: Prometeo.
- Van Doesburg, Theo (1930). *Manifeste de l’art concret*. Paris: Art Concret.
- Vázquez, María Celia y Poggiese, Diego Arnaldo (2015). “El retorno del peronismo en la literatura del presente”. En *Problemática de la investigación literaria*. Bahía Blanca: Hemisferio Derecho.



*Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons*