



Ledesma, Germán Abel. "Charly Gradin, Juan José Mendoza y Gustavo Romano: literatura generada en el ambiente mediático".  
*Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, marzo de 2018, vol. 7, n° 13, pp. 137-151.

# Charly Gradin, Juan José Mendoza y Gustavo Romano: literatura generada en el ambiente mediático

Charly Gradin, Juan José Mendoza and Gustavo Romano:  
literature generated in the media environment

Germán Abel Ledesma<sup>1</sup>

Recibido: 22/04/2017  
Aceptado: 03/07/2017  
Publicado: 12/03/2018

## Resumen

En el siguiente artículo proponemos abordar de manera crítica algunas de las expresiones literarias que se dan al calor de las nuevas tecnologías. A partir de un corpus ecléctico (de Charly Gradin, Juan José Mendoza y Gustavo Romano) analizamos lo que dio en llamarse "literatura generada", destacando la copia digital como uno de los vértices principales de sus procedimientos. Paralelamente, sin desatender el dislocamiento que supone la experimentación -en nombre del cual Josefina Ludmer reclama "una nueva episteme"- sostenemos la hipótesis de que en estas formaciones puede reconocerse un efecto estético generado por procedimientos que vienen de la larga tradición poética.

## Palabras clave

Literatura generada; copia digital; internet; literatura argentina; nuevas tecnologías.

## Abstract

In the following article we propose to critically address some of the literary expressions that are given to the heat of the new technologies. From an eclectic corpus (by Charly Gradin, Juan José Mendoza and Gustavo Romano) we analyzed what was called "generated literature", highlighting digital copy as one of the main vertices of its procedures. At the same time, without disregarding the dislocation of experimentation -in the name of which Josefina Ludmer claims "a new episteme"- we hypothesize that in these formations can be recognized an aesthetic effect generated by procedures that come from the long poetic tradition.

## Keywords

Generated literature; digital copy; internet; argentine literature; new technologies.

<sup>1</sup> Doctor en Letras por la Universidad Nacional del Sur. Con becas del Conicet (tipo I y II) desarrolló su investigación en torno a las relaciones intersemióticas que la literatura del presente establece con las lógicas discursivas de las tecnologías mediáticas. Durante los últimos años ha participado como expositor en congresos y jornadas y ha publicado artículos en revistas impresas y electrónicas. Actualmente, en el marco de una beca posdoctoral de Conicet, se encuentra estudiando las manifestaciones de literatura electrónica y net.art a la luz del arte argentino de los años sesenta considerado de vanguardia. Contacto: [gerledesma@hotmail.com](mailto:gerledesma@hotmail.com).



“La máquina –según Marjorie Perloff– estimula una vez más la imaginación poética” (2009: 429). En esa línea, decidimos pensar no sólo la máquina como modelo sino en la hipótesis de una literatura que funciona como máquina de lenguaje, como dispositivo para la producción textual donde lo tecnológico deviene el motor de la creación: “el objeto literario –según Melo Miranda– como las máquinas con las que interactúa, pasa a almacenar y producir energía en cantidades y cualidades suficientes para mantener el circuito textual en operación” (2010: 122). Lo que dio en llamarse “literatura generada” –en la que los textos son generados automáticamente usando herramientas de programación– busca superar la vocación futurista que inclina el arte hacia lo maquínico, corriendo los límites de la mera metáfora para la creación artística hacia una concepción de la obra como máquina en sí misma. A la manera de Kenneth Goldsmith (que produce a partir de las desgrabaciones del reporte del clima, del tráfico o de un juego de baseball)<sup>2</sup> el aparato técnico parecería estar en función de componer un texto más allá de las líneas de la poética tradicional. En esa línea, proponemos analizar una serie de experimentaciones poéticas que tienen en común el diálogo con el entorno tecnológico contemporáneo: desde los poemas “spam” de Charly Gradin –construidos a partir de palabras que escritores, *bloggers* y navegantes “dejaron en la web” (Gradin 2011: 73)– hasta *IP Poetry* de Gustavo Romano, que “se basa en la generación de poesía a partir de la búsqueda en tiempo real de material textual en la web” (Romano, 2006: s/n),<sup>3</sup> pasando por la desgrabación de un zapping como lo es *Sin título* de Juan José Mendoza y la obra entre literaria y plástica *Mi deseo es tu deseo*, también de Romano (la recopilación del material textual que fue quedando en las casillas de dos perfiles falsos subidos a una red social de encuentros amorosos).

### Literatura generada: modos alternativos de construir sentido

En principio, tanto los poemas “spam” de Gradin como el *zapping* de Mendoza (en el que se recorta lo que Perloff llama “escritura procedural” (1991: 139), primariamente generativa) siguen una línea mecánica en la que las formas de producir el texto son tan importantes como el texto mismo. Sin embargo, podemos pensar que la escritura “en directo” de *Sin título*, a la vez que permite establecer directamente la filiación con los experimentos de Goldsmith, retorna al origen de la tradición literaria al reponer la oralidad mediante la grabación de voces:<sup>4</sup>

20 de julio, 20 de julio, 20 de julio... un día como hoy ¿saben a quién asesinaron? A Pancho Villa... ¡Viva Pancho Villa! (...) Pues vamos a cantarle una canción a Pancho Villa, una ranchera como esa que dice: “Si Adelita se fuera con otro / la seguiría por tierra y por mar / y por mar en un buque de guerra / y por tierra en un tanque militar” ¡Viva Pancho Villa caray! El único que invadió los Estados Unidos pues... se metió, se cansó de aguantar la injerencia norteamericana para frenar la revolución (...) Bueno, entonces Pancho Villa un día como hoy fue, un día de 1923, el día que mataron a Villa, “eran las tres de la tarde cuando mataron a Villa” dice una vieja canción. Bueno, entonces venimos aquí a un acto de mucha importancia...

<sup>2</sup> Nos referimos a *Weather* (2005), *Traffic* (2007) y *Sports* (2008) respectivamente.

<sup>3</sup> Se trata de una instalación para salas de arte en la que un grupo de robots conectados a internet transforman las búsquedas en sonidos pregrabados para que cuatro bocas reproducidas en monitores reciten los fonemas que conforman cada poema.

<sup>4</sup> El uso de la grabación como una forma de regresar hacia el origen de la tradición literaria es señalado por Fernández Porta en su análisis de la literatura de John Barth (cf. 2007: 130).

Seguimos con más MTV Special Model Site por FashionTV, continuando con el backstage de fotos nos dirigimos hacia la piscina del hotel donde además de trabajar, los modelos se relajan y disfrutan de las comodidades del lugar. (...) “Hola mi nombre es Angelina... sacándome fotos para Model Site”... “Soy Javier Bertolá, fotógrafo... bueno, empezamos temprano esta mañana, nos levantamos a las 7 de la mañana. La mejor luz es a esa hora. Entonces cogimos dos locaciones, una son unas palapas ahí medias asimétricas, la otra nos fuimos a unas perspectivas que hay por ahí en el hotel. Todas las modelos vienen de una súper agencia que es Model Site y vamos a hacer una sesión grupal” (2003: 13-15-16).

La oralidad que reproduce *Sin título* está expuesta casi sin intervención, superponiendo una voz con otra. Cada fragmento funciona como un bloque autónomo, pero al mismo tiempo en el conjunto hay un sentido que los excede y que surge de su yuxtaposición. Lo que está en el centro es la lengua: una lengua festiva de un día conmemorativo, en el que un líder carismático le canta a su pueblo el recuerdo de un revolucionario latinoamericano con las inflexiones agramaticales de lo oral. Este discurso patriota se conecta y adquiere una significación peculiar en el contacto con un canal estadounidense para Latinoamérica donde se mixtura la lengua extranjera con el dialecto regional. La reproducción técnica activa lo repetible de la lengua, y la recepción televisiva se constituye como práctica activa: “el zapping –dice Nicolás Bourriaud– es también una producción, la producción tímida del tiempo alienado del ocio” (2009: 45).

Por un lado, entonces, cabe la hipótesis de un retorno hacia la tradición literaria en la puesta en primer plano del discurso hablado, pero eso no quita que la estructura narrativa se desligue de los patrones tradicionales. A partir de cierta “impaciencia preponderante” (Machado, 2000: 261),<sup>5</sup> Mendoza monta una narración limítrofe, en tanto el montaje de voces no conduce hacia ningún lado, al menos como pensamos que una historia tradicional debería conducirnos. En este sentido, Marshall McLuhan sostiene que en la lógica televisiva –de la cual nace *Sin Título*– “no hay tiempo para la forma narrativa [por lo que] hay que abandonar la continuidad del relato” (1997: 125). David Joselit, por su parte, refiere el concepto de “narrativa centrífuga” (2013: 50) que se basa en la relocalización de objetos, según la cual cambia la valencia de una imagen en relación con su posición en un nuevo contexto. Este reposicionamiento del material se encuentra en sintonía con la premisa de “mover el lenguaje” que Goldsmith refiere para describir una batería de procedimientos vinculados con el ambiente digital (2011: 3). A partir del uso del fragmento como unidad narrativa,<sup>6</sup> Mendoza efectivamente incorpora diferentes discursividades, desde donde se activan azarosamente, y sólo por momentos, sentidos nuevos en concordancias gramaticales fortuitas:

...Plaza de Mayo: ex-combatientes comenzaron una huelga de hambre...  
 ...trabajan en nuevos métodos y nuevas normas para combatir esta modalidad de fraude.  
 Por lo pronto tome las siguientes precauciones cuando acuda a un cajero automático:  
 observe si el área donde se encuentra la pantalla está floja o...  
 ...el próximo viernes desde las 22 horas...  
 -voy a matar a Tom (2003: 5).

La lectura propone un salto por diferentes fragmentos, pero a su vez una invitación a reponer conexiones: los “excombatientes (...) trabajan en nuevos métodos y nuevas normas

<sup>5</sup> Machado usa esta fórmula para referir cómo Federico Fellini piensa los nuevos medios del cine y la tv.

<sup>6</sup> Para Rancière, el fragmento –en su faz poética– “es la nueva unidad expresiva que reemplaza a las unidades narrativas y discursivas de la representación” (2009:80).

para combatir esta modalidad de fraude”; “el próximo viernes desde las 22 horas (...) voy a matar a Tom” (Mendoza 2003: 5).

*Sin título* (ya desde el nombre con cierta reminiscencia del arte plástico) al darle un relieve particular a lo procedimental traza una mirada retrospectiva hacia las vanguardias del siglo pasado: “constructivismo, escritura automática, *ready-made*, dodecafonismo, cut-up, azar, indeterminación. Los grandes artistas del siglo XX –dice Aira– no son los que hicieron obra, sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas, o no se hicieran” (2000: 166). En esta misma línea generativa, los motores de búsqueda de *IP Poetry* de Gustavo Romano –muchas veces propuestos por autores anónimos– habilitan hasta el infinito el recitado de los robots. Veamos, por ejemplo, las siguientes búsquedas:

“Mi nombre”

Autor:

Robot 1	Robot 2	Robot 3	Robot 4
mi nombre es arturo hernandez serrano	---	---	---
---	mi nombre es bruno carlisi y tengo 17 años	---	---
---	---	mi nombre es charlie moreno	---
---	---	---	mi nombre es dante y me gustó mucho tus fotos
mi nombre es arturo Olvera	---	---	---
---	mi nombre es bruno barroca	---	---
---	---	mi nombre es charlie y soy adicto a internet	---
---	---	---	mi nombre es dante rojas matias
mi nombre es arturo y vivo en madrid – España	mi nombre es bruno	mi nombre es charlie Dalton	mi nombre es dante la puerta
---	---	---	---

-----	-----	-----	-----
mi nombre es arturo ornelas lopez	---	---	---
---	mi nombre es bruno antúnez y tengo 22 años	---	---
---	---	mi nombre es charlie y puedes visitar mi fotolog	---
---	---	---	mi nombre es dante rodríguez
mi nombre es arturo aguilera	---	---	---
---	mi nombre es bruno stefanini y estoy realizando un trabajo de estudio basado en la apicultura	---	---
---	---	mi nombre es charlie y soy un precioso cachorrón mestizo	---
---	---	---	mi nombre es dante oliveros
mi nombre es arturo fernández López	mi nombre es bruno Ferrari	mi nombre es charlie y busco novia por primera vez	mi nombre es dante sparda
---	---	---	---
-----	-----	-----	-----

“Mi nombre” hace alusión a la cualidad de los robots de poseer cada uno un nombre propio, fluctuante en cada nueva generación pero que siempre mantiene la matriz de “ABCD”;<sup>7</sup> en este caso: Arturo, Bruno, Charlie y Dante. De esta forma, la voz poética al asumir la primera persona logra que lo mecánico no desplace lo expresivo, sino que lo resitúe en un marco de ejecución de variables. La “lectura coral” (Bonet) que presenta el proyecto, es

<sup>7</sup> Romano, en la explicación del proyecto, aclara que “el número 1 es ARTHUR, el 2 BORIS, etc. (teniendo en cuenta que los nombres deben comenzar con A, B, C, etc., pero no pueden repetirse en las próximas generaciones)” (2008: 7).

decir aquel carácter polifónico que pone en juego múltiples “subjetividades”, se funde en una sola modulación: la de una boca que recita los injertos como parte de una misma estructura. Esas voces que pasan a ser una, para Belén Gache, subrayan “la creciente subjetivación de los sistemas tecnológicos, a quienes dotamos de determinadas características humanas aumentadas artificialmente (en este caso, la memoria, la capacidad de hablar, y escucharse entre sí)” (2008: 5). Bruno tiene 17 años, pero también (o luego) 22 y realiza un estudio sobre apicultura: esa es la materia de un poema. Charlie Moreno (también Charlie Dalton) es adicto a internet, tiene un fotolog, es un “precioso cachorrón mestizo” y busca “novia por primera vez”.

En su faz plástica, el recitado de los robots presenta una voz entrecortada, según Carlos Jiménez como “la de una máquina que está aprendiendo a hablar” (2008: 27). Más allá de estos “ejemplos de ejecución”, por decirlo con palabras de Roman Jakobson (1988: 53), que en su cualidad mecánica anulan las diferencias de ritmo, consideramos que el poema como “objeto perdurable”<sup>8</sup> admite ser leído a partir de conceptualizaciones teóricas de mediados del siglo pasado. En efecto, en su cualidad reproductiva esta maquinaria replica patrones estéticos que tienen una larga tradición: no sólo se afilian con la ruptura vanguardista, sino con la “función poética” que Jakobson describe como operación básica del lenguaje literario. Es decir, los “poemas IP” de Romano, al estar basados en motores de búsqueda que se van repitiendo y formando nuevas cláusulas aleatoriamente, exploran lo que el teórico ruso destacó como la “reiteración de unidades equivalentes [a partir de las cuales se conforma] un tiempo musical” (Jakobson 1988: 41). Estas repeticiones producen un efecto rítmico. En este punto cabe la tesis de temporalidades superpuestas, en tanto los nuevos modos reproductivos replican cierto *Wesen* de la literatura que fue enunciado con anterioridad a los avances técnicos que posibilitan la producción automática. Mediante la programación, efectivamente, podemos producir un ritmo musical que en el plano del lenguaje se relaciona con lo estético:

“Te miro, me miro”

Autor: gng

Robot 1	Robot 2	Robot 3	Robot 4
te miro y fumo y acaricio tu pelo enamorado	me miro marchar	te miro y fumo y acaricio tu pelo enamorado	me veo
me miro al espejo y me peino apurado	te miro no pienses nada solo comprendeme	me miro al espejo y me peino apurado	te veo
te miro con amor	---	---	---
---	---	---	me miro al espejo y

<sup>8</sup> Según Wimsatt y Beardsley “hay muchas formas de representar el mismo poema –que difieren entre sí en multitud de aspectos–. Una representación es un acontecimiento, pero el poema en sí, si es que *existe*, debe ser un objeto perdurable” (cit. por Jakobson 1988: 53; el subrayado es del original).

			me digo
---	te miro dormir	---	---
---	---	me miro en los ojos de los demás	---
---	---	te veo	te veo
me veo	me veo	---	---
te miro dormir y espero unos instantes más	te miro dormir y espero unos instantes más	me miro en el espejo	me miro en el espejo
-----	-----	-----	-----
te miro y tiemblo jarabe de palo te di mi sangre	me miro en lo que miro	te miro y tiemblo jarabe de palo te di mi sangre	me veo
me miro y no lo puedo creer	te miro y te miro mas te pienso y te imagino	me miro y no lo puedo creer	te veo
te miro una y otra vez	---	---	---
---	---	---	me miro y me veo ojos tristes
---	te miro y no te creo	---	---
---	---	me miro de verdad	---
---	---	te veo	te veo
me veo	me veo	---	---
te miro y admiro	te miro y admiro	me miro en videos	me miro en videos
-----	-----	-----	-----

Jakobson, antes de resumir la relación entre la poética y la lingüística, se interroga sobre “¿qué hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?” (1988: 28). Para responder esta pregunta analiza los dos modelos básicos de toda conducta verbal: la selección y la combinación. Dicho análisis concluye en que “la función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación” (1988: 40). Esta función estructural del lenguaje en *IP Poetry* es activada en una serie de búsquedas muchas veces anónimas, a partir del carácter aleatorio de la combinación de esos resultados. La función

poética, todavía basada en elementos repetidos que conforman una música (la “figura fónica reiterativa” que Jakobson cita de Gerard Hopkins –1988: 42–), es un efecto de la programación informática. Las relaciones de sinonimia, antonimia o equivalencia son producto del azar: la voz narrativa de “Te miro, me miro” construye una dialéctica amorosa que va del momento de esplendor (“te miro y fumo y acaricio tu pelo enamorado”, “te miro una y otra vez”, “te miro y admiro”) a un estado de vacío existencial (“me miro en los ojos de los demás”, “me miro y no lo puedo creer”, “me miro en el espejo”, “me miro y me veo ojos tristes”). Por otra parte, en la formación opera la idea de “azar objetivo” que refiere André Breton, el cual “se basa en la selección de elementos semánticos concordantes (...) en sucesos independientes entre sí” (Bürger 1997: 125). Un mismo enunciado en un buscador *online* (de allí los “elementos semánticos concordantes”) y el resultado de esa misma búsqueda en las distintas páginas web (los “sucesos independientes entre sí”) se funden en un mismo poema. Así, *IP Poetry* sigue el patrón constructivo de los “cadáveres exquisitos”<sup>9</sup> del surrealismo y los experimentos de Tristan Tzara (que componía sus versos sacando recortes de diarios de un sombrero de manera azarosa), pero lo hace sobre un fondo de planificación programada. “Azar o planificación –dice Gonzalo Aguilar cuando analiza la poesía concreta brasilera–, dejar que el poema venga de las zonas de lo no consciente o producirla según un mecanismo previo de relojería. Las múltiples líneas que surgen de este problema son una marca de agua del arte por lo menos desde fines del siglo XIX” (2003: 38). Sin embargo, en *IP Poetry* no hay que pensar esta relación con un conector opositivo sino con uno aditivo: planificación y azar. Efectivamente ambas tendencias conviven en la composición: la máquina desata las búsquedas a partir de un mecanismo regulatorio y el poema es producto de los azarosos encuentros y combinaciones que se pueden establecer en materiales siempre fluctuantes.<sup>10</sup> Si el azar en el surrealismo funciona como una forma de protestar contra la sociedad racionalizada (cf. Bürger 1997: 127), en la obra-proyecto de Romano es producto de los medios técnicos de la sociedad del momento. En este sentido, su operativa coincide con lo que Peter Bürger llama “la producción mediada del azar”, ya que “no es resultado de una espontaneidad ciega en el manejo del material, sino que es, por el contrario, fruto de un cálculo muy preciso. Pero el cálculo se refiere al medio; el producto es bastante imprevisible” (1997: 128).

Por su parte, *Mi deseo es tu deseo* es útil para seguir pensando esta lengua que se construye al calor de las nuevas posibilidades técnicas. Se trata de una página desde donde se puede acceder a dos perfiles públicos generados por computadora. En cada perfil el lector tiene acceso a los mensajes privados, en sintonía con el impulso en boga de documentar obsesivamente las minucias de la vida real (cf. Goldsmith 2011: 189). La lengua en *Mi deseo...* está conformada por diferentes elementos que surgen de un mismo contexto de enunciación mediado por lo tecnológico. La presentación de los amantes configura una modalidad genérica en la que ciertos elementos se repiten:

<sup>9</sup> Según la descripción de Belén Gache, “el cadáver exquisito consiste en hacer circular una hoja de papel plegada entre diferentes escritores quienes, a su turno, agregarán una línea más de texto a la hoja sin tener acceso a las líneas allí escritas anteriormente por hallarse las mismas ocultas tras los pliegues. El cadáver exquisito toma su nombre de la primera línea surgida al poner en práctica por primera vez este juego: «le cadavre - exquis - boira le vin nouveau». Este tipo de experiencias colectivas fueron practicadas por André Breton y Paul Éluard desde 1925” (2008: 58-59).

<sup>10</sup> Romano aclara que “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” (2008: 5).



Soy un normal y atractivo hombre blanco (...) físicamente adecuado. Soy discreto, limpio, y libre de enfermedades! (...) Qué es lo que me gusta de una mujer: que sea mujer, soltera, divorciada o ?, oriental, latina, blanca, normal, o bi, 18 a 40 y pico, afeitada, limpia, libre de enfermedades y DISCRETA!

(...)

Soy real y muy serio.

Algunas estadísticas personales:

Tengo 32 años

1,60m

82 kg MUY atlético

Cabello rubio (por los hombros)

Ojos Azules

Un look muy WASP - excepto por el largo del pelo

Supongo que soy considerablemente atractivo, pero no a la manera de Brad Pitt

(...)

Soy un hombre Negro de Europa. Mi lema es "La vida es corta, disfrútala mientras puedas." Soy financieramente seguro, profesional, trabajo duro y juego muy duro. Soy muy bien dotado, 23cm y 15 cm de circunferencia, sano, limpio, y duro mucho. (Goldsmith 2011:189).

Como correlato de la naturaleza dialógica de las redes sociales, la obra-proyecto presenta lo que Goldsmith llama "un microclima textual" (2011: 31). Este esquema básico de presentación se complementa con otros elementos; por ejemplo, poemas activados por el poema que inicialmente introduce Romano en los perfiles, los que circulan por los territorios de lo *kitsch*:

Tu larga toga de blanco

Radiante y transparente

Me habla en sueños

(...)

Vení viví conmigo y sé mi amor

y de alguna manera probaremos nuevos placeres

de doradas arenas y cristalinos lagos

con líneas plateadas y anzuelos de plata

(...)

complacer es sólo lo que deseo,

probar tu dulzura en mis labios,

conocer mis besos, lentos, apasionados, profundos...

oír tu gemir, y perderme en tu perfume

(Romano 1996: s/n).

Estos mensajes adquieren un tono pretenciosamente literario (la "larga toga de blanco" que "habla en sueños", las "doradas arenas" y "cristalinos lagos"), y al hacerlo ejercen presión sobre los bordes de la comunicación ordinaria en la que se inscriben. Como advierte Goldsmith, en las redes sociales "construimos y proyectamos ciertas nociones sobre quiénes somos a partir de la acumulación de gestos efímeros e insignificantes" (2011: 31).

Otro de los elementos que aparece como propio de esta lengua tecnológica, son los mensajes "*spam*", aquellos fragmentos "basura" que son enviados no por una persona real sino por un *bot* comercial:

NOSOTROS nos divertimos con nuestro trabajo. Y tú?  
Amas tu trabajo?  
Tienes una salud perfecta?  
Tienes todo el dinero que necesitas?  
Eres feliz con tu estilo de vida?  
Si la respuesta a estas preguntas no es sí.  
Entonces dale una mirada a lo que podría ESTAR esperándote a ti.  
Qué es único para esta gente?  
Madre soltera gana \$22,000 en un mes.  
Abuela de 79 años gana \$10,000 por mes.  
Obrero de la construcción gana \$70,000 por mes.  
Si esto te suena bien envía por un folleto y tu e-mail a  
HOME BUSINESS 870 MARKET STREET #450 SAN FRANCISCO,CALIF  
94102.  
(...)  
La {B} significa "bulk class mail", nosotros ponemos eso allí para que ud. pueda saber  
que es un bulk mail sin necesidad de abrirlo. También para que Ud. pueda filtrarlo si lo  
desea. Por favor escriba REMOVE en Asunto y pulse Responder si no desea recibir  
correos nuestros en lo sucesivo (2011: 31).

Al apropiarse del ambiente técnico mediante la inclusión de estos fragmentos *Mi deseo...* incorpora el ruido como elemento esencial de la comunicación digital. Quizás esta sea la obra del corpus donde el concepto de “literatura postautónoma” de Josefina Ludmer (2006) encaje mejor: los textos generados por los involuntarios participantes de *Mi deseo...* están fuera de la literatura en sentido estricto. Martín Gambarotta afirma que “el gran poema virtual se está escribiendo en las redes sociales, colectivamente, sin firma” (2014: 32). La obra-proyecto expone que “aquellos fragmentos de lenguaje, de datos en circulación –como afirma Goldsmith cuando analiza la lógica de las redes sociales– no son tan efímeros como pensamos” (2011: 182): lo que queda archivado en una casilla de mensajes es un material que tiene un potencial latente, en tanto puede ser reutilizado por otro. En este reciclaje de ciertos remanentes sociales que circulan por los canales virtuales y que van conformando “una gran narrativa de vida” (Goldsmith, 2011: 176) *Mi deseo...* se conecta con el trabajo de las vanguardias, ya que estas hicieron lo propio incorporando desechos y formas subculturales del capitalismo industrial a su sistema productivo.

En este uso artístico de mensajes circulantes, Romano pone de relieve la disolución de los límites entre consumo y producción, una instancia avanzada de la pérdida del carácter fundamental en la diferenciación entre autor y público, que Benjamin (1989) analiza cuando aborda la incipiente prensa escrita de su tiempo. *Mi deseo es tu deseo* cambia la visión subjetiva por la perspectiva múltiple de las redes sociales y entra en aquel “circuito automatizado” del que habla McLuhan (1996: 354),<sup>11</sup> poniendo de relieve la característica del consumidor actual de pasar de solo consumir en un sentido negativo –esto es, absorber, devorar, gastar, agotar–<sup>12</sup> a asumir el rol de productor. Y Romano lo hace –en la línea de las vanguardias históricas– indagando un procedimiento que permite producir arte automáticamente, en términos de Aira, “dándole la espalda al talento, la inspiración, las

<sup>11</sup> Para McLuhan “la automatización no afecta solamente a la producción, sino a todas las fases de consumo y comercialización; en un circuito automatizado el consumidor se convierte en productor, del mismo modo que el lector del mosaico de la prensa telegráfica se hace sus propias noticias” (1996: 354).

<sup>12</sup> Según Raymond Williams, características negativas que rodean al término “consumidor” desde el siglo XIV (cf. Williams 2003: 81).

intenciones, los recuerdos. Es la salida al fin de la individualidad. Lo que hace posible que el arte sea hecho por todos y no por uno” (2000: 166).<sup>13</sup> Sin embargo, la superación de la dualidad entre consumidor y productor, que durante el período de vanguardias se relacionó con el intento de ligar el arte a la praxis vital, en la obra-proyecto de Romano funciona de manera inversa: la praxis vital y cotidiana (los mensajes de una red social) a partir de la intervención del artista es la que se liga al arte.

Asimismo, el carácter libertario y democrático de la producción técnica moderna que tanto encandiló a Bertolt Brecht aquí tiene un doblez central, ya que los mensajes que recopila Romano no son elementos públicos sino mensajes íntimos que se podrían circunscribir al mito del asunto privado y que se vuelven públicos a partir de la intervención del artista que actúa como administrador. “Nos volvimos autobiógrafos de una naturaleza obsesiva –dice Goldsmith–, pero también nos convertimos en biógrafos de otros” (2011: 189). Romano efectúa un trabajo documental que acredita la negociación que refiere Perloff “entre el sentimiento privado y la evidencia pública” (2010: 101).<sup>14</sup> En esta operación, problematiza la esfera de las relaciones y –al desdibujar los límites entre lo privado y lo público– la vuelve política: la publicidad de los mensajes pone en evidencia la lógica de la red social en la que “cada uno de nosotros está irrevocablemente envuelto en la vida de los demás” (McLuhan 1997: 24).

### **La copia digital en el centro de la literatura generada**

En esta condición abismal en la que las formaciones reproducen la lógica del propio medio, la condición reproductiva –que tiene una larga tradición en el pensamiento crítico– cobra fuerza en la forma de la copia digital. Para ver los nuevos modos en que la literatura y el arte elevan la copia al nivel de patrón constructivo retomemos los planteos de Walter Benjamin sobre la copia mecánica y veamos en qué términos se pueden señalar a la vez elementos diferenciales y coincidentes.

Benjamin –en su famoso ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” de 1936– piensa las posibilidades, que alcanzan un estándar hacia 1900, de que la obra de arte sea reproducible y su impacto en la conformación de un mercado. “Incluso en la reproducción mejor acabada –sostiene esbozando el concepto de ‘aura’– falta algo: el aquí y ahora (...), su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra” (1989: 20). Por un lado, se halla la presencia irrepetible del original y, por el otro, la presencia masiva de las reproducciones técnicas. Según Benjamin, si algo no es susceptible de ser reproducido es la “autenticidad” (1989: 21). Lo que se conmueve, a raíz del avance técnico, es “lo transmitido” (1989: 21), en resumidas cuentas, la tradición. Este proceso de masificación de la herencia – como luego también lo harán otros grandes quiebres en las tecnologías mediáticas– afecta el modo de percepción sensorial de una época y la relación de la masa con el arte. El valor “cultural de la obra”, sobre todo con la aparición de la fotografía y el cine, queda reducido por su “valor exhibitivo”, que la emanciparía “de su existencia parasitaria en un ritual” (198: 27). La impronta ideológica de esta carga puede leerse en diversas claves: como liberación de las masas en el acceso a la cultura o como perversión de la propia cultura en su difusión masiva.

En una u otra línea, el acuerdo pasa porque la técnica es iterabilidad, es decir, posibilidad de repetición. Y si bien aún hoy “la fuerza de un texto varía según sea leído o

<sup>13</sup> Aira parafrasea la célebre frase de Lautréamont: “La poesía debe ser hecha por todos, no por uno” (2000: 166).

<sup>14</sup> Perloff se refiere a la construcción contemporánea del “sentido de lo real” (2010: 101); en sus propios términos, la que se da en “la edad de la información” (2010: 101). Dicho sentido, según la crítica, estaría signado por una negociación entre “el sentimiento público y la evidencia privada” (2010: 101).

copiado” (Benjamin 1987: 21), la inclinación de superar lo irreplicable por medio de su reproducción fue cobrando nuevas particularidades con el paso del tiempo. Con la promoción de la “cultura libre”,<sup>15</sup> el *copyleft* y la emergencia de lo que se denominan “obras derivadas”,<sup>16</sup> la repetitividad –con la consiguiente reconfiguración de las nociones de “autor” y “consumidor”– cobró un relieve particular. Según Lila Pagola:

Si las copias de obras históricas en clave de estudio, de homenaje o de crítica han sido prácticas muy frecuentes en la historia del arte pasado, el elemento diferencial que introduce la técnica en esa dinámica es la facilidad y el acceso: ya no es necesario tener la habilidad para “volver a hacer” la obra, sino que se puede crear con fragmentos circulantes en forma de copias técnicas idénticas y ampliamente disponibles (en Kozak 2012: 68).

En la literatura de Juan José Mendoza, en la serie digital y –como veremos– también en la de Charly Gradin sobrevuela la idea de una literatura *remix*: aquella que en una actualización del *collage* y el *ready made* vanguardistas genera obras nuevas a partir de lo ya hecho. Es decir, de la utilización de fragmentos, de la manipulación y reversión de copias circulantes, del *déjà dit*,<sup>17</sup> en contra de la idea de Víktor Shklovski de que “lo que ya está ‘realizado’ no interesa para el arte” (1978: 60). Según Lev Manovich, en esta tercera fase de la reproductividad,<sup>18</sup> en vez de copias idénticas se da lugar a copias variables, es decir, a “muchas versiones diferentes” de lo mismo (2006: 13). Si bien es cierto que una imagen digital consiste en un número finito de píxeles, su tamaño –a partir del principio de “escalabilidad” (Manovich 2006: 14)–<sup>19</sup> depende de la pantalla en que se reproduzca, otorgándole una materialidad potencial. Pero ¿qué pasa con la copia de esa imagen? ¿Podemos seguir distinguiendo las copias del original? En esta nueva codificación que surge de la replicación constante y que para Joselit anula las categorías de espacio y tiempo, el aura benjaminiana dejaría lugar a lo que este llama “un *buzz*” (2013: 16), es decir, un zumbido prolongado equivalente al de un enjambre de abejas, que produce un efecto de saturación a partir de estar en muchos lados al mismo tiempo. Según Joselit, la imagen digital ya no depende del “aquí y ahora” benjaminianos, en tanto basa su potencial en la inserción en redes donde es plausible de diferentes reconfiguraciones: “las imágenes –afirma– ya no pertenecen a un sitio específico” (2013: 14).

Ahora bien, más allá de esa obturación del aura en las copias que se diseminan por los canales del presente, existen algunos nexos en común: si la reproducción mecánica “fue una forma de reintroducir el discurso público en el campo poético” (Perloff 2009: 183), lo mismo pasa con la reproducción digital. En efecto, *Sin título* trabaja con la palabra pública: la noticia periodística (“...Plaza de Mayo: excombatientes comenzaron una huelga de hambre...” –2003: 5–), el anuncio publicitario (“...el próximo viernes desde las 22 horas...” –2003: 5–), el

<sup>15</sup> Según Lila Pagola “la cultura libre se sustenta principalmente en un conjunto de prácticas recientes e históricas ampliamente extendidas de copia, apropiación y redistribución de material cultural, que se han visto exponencialmente potenciadas con Internet” (en Kozak 2012: 69).

<sup>16</sup> En términos de Pagola “una formalización –no siempre deseada– de la interpretación del otro” (en Kozak 2012: 68).

<sup>17</sup> El concepto de lo “ya dicho” pertenece a Antoine Compagnon (en *La seconde main, ou le travail de la citation*; París: Editions du Seuil, 1979).

<sup>18</sup> Richard Stallman historizó en tres tiempos la reproductividad: artesanal, mecánica y digital (cf. Link, 2003: 53). Teniendo en cuenta esta perspectiva crítica hablamos de una “tercera fase” para referirnos a la digital.

<sup>19</sup> “Si equipáramos un objeto de los nuevos medios a un territorio físico –dice Manovich exponiendo el principio de “escalabilidad”– las distintas versiones de tal objeto serían como mapas de ese territorio generados a diferentes escalas” (2006: 14).

guión de cine (“-voy a matar a Tom” –2003: 5–), el dato frío de la información burocrática (“A partir del 28 pensiones sociales y jubilados terminados en 0” –2003: 6–), el relato deportivo: (“...y Karl que golpea salvajemente la humanidad de un Friedrich que sabe manejar ¡miren ustedes! Sus manos, los guantes que bloquean los golpes arriba” –2003: 6–), o como veíamos en los primeros ejemplos el habla barroca de un hombre de Estado caribeño hablando de Pancho Villa y la voz neutra para Latinoamérica de una sesión de fotos de modas. Con la misma alusión procedimental hacia el *ready made*, *Spam* trabaja con las palabras que fueron quedando en la web; por ejemplo, mensajes del foro Mashada:

29 de diciembre de 2004 (06:00PM). En el foro Mashada, “La comunidad on-line de África”, Proletariat escribió “¿Cuál es el verdadero sentido de Mau Mau? ¿Por qué lleva ese nombre? ¿Tienen algún significado esas palabras?”. Dos horas después llegó la respuesta de Onyango Oloo. Citaba opiniones del historiador Maina wa Kinyatti: el término era un invento “mzungu”, o “muzungu”, se llama a los blancos en las lenguas Bantú (Gradin 2011: 23).

La lista de fragmentos circulantes es extensa: un comentario anónimo escrito en inglés en un canal de *YouTube* (cf. Gradin 2011: 50; en inglés en el original), el posteo de una adolescente en un blog (cf. Gradin 2011: 65; en inglés en el original), una canción de Calamaro (cf. Gradin 2011: 66), una cita de Deleuze (cf. Gradin 2011: 67), una de Martín Rodríguez (cf. Gradin 2011: 71), mensajes en el foro “Miramar en los 90”, en los que se desprende un estado de la lengua “que va volviéndose incomprensible” (cf. Gradin 2011: 70):

Alrededor de un fogón hecho de frases enumeran los hitos del balneario en el que pasaron los veranos de su infancia. Listas de nombres como las contraseñas de un pasado almacenado en los servidores de una generación, cuyos integrantes, marcados por el recuerdo de aquellos lugares –la escollera en donde se dieron su primer beso, el kiosco 24hs en el que pasaron la primera noche lejos de sus padres–, esgrimen un saber de baqueanos, arman la guía de la felicidad compartida e intentan invocarla como a dioses menores: “Chicama, Rockaway, Pibelandia, Boycott, Mickey, Ancar, La Granja de Ofelia, la peatonal, el muelle, Mariachi.... sin palabras”, dice uno, que desata un hilo de asociaciones libres al que van agregándose datos cada vez más precisos, “buscar frees para Tijuana en la escollera de Rockaway.. eso sí q es vida..” (cf. Gradin 2011: 68).

En este sentido, pensando en la imagen poética nos preguntamos por aquel “buzz” que refería Joselit, aquella ausencia de tiempo y espacio para la imagen digital: ¿la comunidad online de África no sigue una cartografía espacial?: Onyango Oloo cita al historiador Maina wa Kinyatti para pensar un léxico “mzungu” o “muzungu”. ¿Calamaro, Deleuze, Martín Rodríguez, en el “poder explosivo” del nombre propio (cf. Goldsmith 2011: 178)<sup>20</sup> no producen un anclaje en un tiempo y un espacio determinados? ¿El foro “Miramar en los 90”, todavía colgado en la red, no está cimentado en su época? Textualmente, la lista de nombres que quedaron flotando son “las contraseñas de un pasado almacenado en los servidores de una generación” (Gradin 2011: 68). Una lista que una década después resuena con la fuerza de una lengua extranjera: “Chicama, Rockaway, Pibelandia, Boycott, Mickey, Ancar, La Granja de Ofelia, (...) Mariachi” (Gradin 2011: 68).

<sup>20</sup> Goldsmith remarca el “poder explosivo” de los nombres propios impresos en la página (2011: 178) cuando analiza la ensayística de Gilbert Adair.

Según Nicolás Bourriaud, los artistas actuales, inmersos en una “cultura del uso” (2009:16),<sup>21</sup> “más que transfigurar un elemento en bruto (la tela blanca, la arcilla, etc.) utilizan *lo dado*” (2009: 13). En la clave *‘paste’* de estas obras –en esa “intertextualidad [que refiere Jameson] que constituye un rasgo deliberado y programado del efecto estético” (1992: 50)– el fondo de producción es el *ready made* de Duchamp; de ahí que Speranza lo proponga como “poderoso transformador” del arte actual.<sup>22</sup> “Si el artista puede producir una obra nueva replicando una obra propia, ¿por qué no intentarlo con obras de otros?” (2006: 78), se pregunta la crítica emulando la conciencia creadora de Duchamp, y con ella una concepción del arte como “producción de modelos reactualizables infinitamente” (Bourriaud 2009: 65).

## Referencias bibliográficas

### Fuentes

- Gradin, C. (2011), *Spam*. Buenos Aires: Ediciones Stanton.
- Mendoza, J. J. (2003), *Sin título*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.
- Romano, G. (1996), *Mi deseo es tu deseo*: <http://www.findelmundo.com.ar/romano/mdtd/> (26-10-2015).
- \_\_\_\_\_ (2006), *IP Poetry*: <http://www.findelmundo.com.ar/ip-poetry/index.html> (20-11-2015).

### Bibliografía teórico-crítica

- Aguilar, G. (2003), *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Aira, C. (2000), “La nueva escritura”. *Boletín/8 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*: 165-170.
- Benjamin, W. (1987) [1928], *Dirección única*. Madrid: Altea-Taurus-Alfaguara.
- \_\_\_\_\_ (1989), *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus.
- Bonet, E. (s/n), “Sabotaje a la máquina abstracta”. Fragmento referido a *IP Poetry* del texto para la muestra: <http://ip-poetry.findelmundo.com.ar/ebonet.html> (05-06-2016).
- Bourriaud, N. (2009), *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bürger, P. (1997), *Teoría de la vanguardia* (2ª edición). Barcelona, Ediciones Península.
- Fernández Porta, E. (2007), *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Gache, B. (2008), “*IP poetry* y los robots parlantes: El hombre como máquina parlante y la sociedad como máquina”. En Romano, G. (2008). *The IP Poetry Project*. PDF Badajoz, Extremadura: MEIAC (Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo): <http://ip-poetry.findelmundo.com.ar/selma/IPPoetry.pdf> (05-06-2016).
- Gambarotta, M. (2014), “De Kicillof a Kicillof”. *Revista Mancilla*, 7-8 (4): 32-35.
- Goldsmith, K. (2011), *Uncreative writing*. New York: Columbia University Press.
- Jakobson, R. (1988), *Lingüística y poética* (4ª edición). Madrid: Cátedra.

<sup>21</sup> Bourriaud habla de “cultura del uso o cultura de la actividad” para referirse a una serie de obras que siguen una concepción del arte como “la terminación temporaria de una red de elementos interconectados, como un relato que continuaría y reinterpretaría los relatos anteriores” (2009: 16-17). Más adelante afirma que “es *el uso del mundo* lo que permite crear nuevos relatos” (2009: 55; el subrayado es del original).

<sup>22</sup> Speranza sostiene que Duchamp se convirtió en “héroe del pop” y “padre de la apropiación” (2006: 207).

- Jameson, F. (1992), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós.
- Jiménez, C. (2008), “Gustavo Romano. Sabotaje en la máquina absoluta”. *Babelia, Diario El País*, 15 de marzo: 27.
- Joselit, D. (2013), *After art*. New Jersey: Princeton University Press.
- Kozak, C. (Ed.) (2012), *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Link, D. (2003), *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Ludmer, J. (2006), “Literaturas postautónomas”: [http://linkillo.blogspot.com/2006/12/dicen-que\\_18.html](http://linkillo.blogspot.com/2006/12/dicen-que_18.html) (05-06-2016).
- Machado, A. (2000), *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Manovich, L. (2006), *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Buenos Aires: Paidós.
- McLuhan, M. y Quentin, F. (1996), *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- \_\_\_\_\_ (1997), *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Miranda, W. M. (2010), “Menos valor, más literatura”. *Boletín/15 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*: 117-127.
- Perloff, M. (1991), *Radical Artifice. Writing poetry in the age of media*. Chicago: University of Chicago Press.
- \_\_\_\_\_ (2009), *El momento futurista*. Valencia: Pre-Textos.
- \_\_\_\_\_ (2010), *Unoriginal genius*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Rancière, J. (2009), *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Shklovski, V. (1978), “El arte como artificio”. En Tzvetan Todorov (Comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 55-88.
- Speranza, G. (2006), *Fuera de campo*. Barcelona: Anagrama.
- Williams, R. (2003), *Palabras clave*. Buenos Aires: Nueva Visión.