

“Retaguardia”: el arte de los sesenta como pilar de la literatura electrónica

Germán Abel Ledesma*
CONICET - Universidad Nacional del Sur

FECHA DE RECEPCIÓN: 08-09-2017 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 30-11-2017

Resumen

Partimos de la hipótesis de que algunos conceptos que sirven para caracterizar el arte de los años sesenta en Argentina y la literatura digital contemporánea permiten trazar puntos de contacto. En este sentido consideramos que la experiencia vanguardista puede pensarse como antecedente de las nuevas “tecnopoéticas” (Kozak 2012). A partir de allí proponemos un abordaje de algunas manifestaciones canónicas del arte de los sesenta en las que se recorta un componente plástico/literario, como “El arte de los medios” que encabezó Roberto Jacoby, las *grafías plásticas* de León Ferrari o la poesía visual de Antonio Vigo. La puesta en cuestión de la autonomía del arte, la vocación multimedia de trascender los límites entre los lenguajes y la idea de un receptor activo son los elementos que nos permiten llevar a cabo dicha filiación.

Palabras claves

Neovanguardia argentina; Tecnopoéticas; Literatura digital; Arte mediático

“Rearguard”: the art of the sixties as a pillar of electronic literature

Abstract

We start from the hypothesis that some concepts that serve to characterize the art of the sixties in Argentina and the contemporary digital literature allow to draw points of contact. In this sense we consider that the avant-garde experience can be thought as antecedent of the new "technopoetics" (Kozak 2012). From there we propose an approach to some canonical manifestations of the art of the sixties in which a plastic/literary component stands out, such as "The Art of the Media" led by Roberto Jacoby, the León Ferrari's *plastic engravings* or visual poetry scored by Antonio Vigo. The questioning of the autonomy of art, the multimedia vocation of transcending the boundaries between languages and the idea of an active receiver are the elements that allow us to carry out such filiation.

Keywords

Argentine neovanguard; Technopoetics; Digital literature; Media art

La “vanguardia” como problema

Si bien es cierto que la noción de “vanguardia” es histórica, es decir, que sirve para designar intervenciones que se retrotraen a un período específico (Longoni y Santoni 1998: 18) y que en los sesenta este concepto aparece más como un problema que como una solución acabada (Giunta 2001: 377), consideramos que en el arte de la segunda mitad del siglo XX pueden reconocerse gestos rupturistas que se asocian con las prácticas de vanguardia y que ello permite establecer filiaciones con la literatura electrónica del presente que, con sus particularidades, recupera un gesto de ruptura. En ese sentido es operativo el concepto de “retaguardia” que Marjorie Perloff (2010) propone para describir el retorno de prácticas vanguardistas más allá de la mera repetición, actualizadas a las nuevas condiciones.¹

Antes de analizar los puntos en común es conveniente destacar que algunas características difieren entre la neovanguardia de los sesenta y el gesto de ruptura de la literatura digital. Por ejemplo, la faz crítica que puede reconocerse en ciertas manifestaciones del arte de los sesenta no queda clara en las del siglo XXI; incluso se constata que la mayoría derivan en un borde de indeterminación, algo que más bien las vincula con la imprecisión crítica del arte pop. La pregunta en los comienzos del siglo XXI, donde las formas de producir se abrieron al poder explosivo de las redes sociales, es si aquella ruptura (en los modos tradicionales de la representación) puede ser leída como gesto vanguardista. Se trata de no perder de vista que entre los años sesenta y la actualidad media un período intenso de cambios bruscos, no sólo de cincuenta años sino, parafraseando a Miguel López López, de “formas distintas de construcción de lo común” (2008: 46). La conexión con una vanguardia política, aún cuando ciertos objetos actuales tomen material del discurso e imaginario políticos, está ausente en las producciones que se dan en el entorno digital. También está ausente el carácter de “formaciones” de los grupos vanguardistas y neovanguardistas (en el sentido en que Raymond Williams entiende el concepto de “formaciones culturales”),² que se expresaban como colectivos a través de manifiestos, bajo la modalidad de “ismos”. Sin embargo, como decimos al comienzo, algunos conceptos que sirven para caracterizar el arte de los sesenta en Argentina y la literatura digital contemporánea permiten trazar puntos de contacto: por ejemplo, el de la puesta en cuestión de la autonomía del arte y de la especificidad de los medios artísticos. Estas características son fácilmente reconocibles en un corpus de manifestaciones hipertextuales como las de Fabio Doctorovich (*9Menem9* –s/n–, *Abyssmo* –1997–), Ciro Múseres (*Spamky* –2007–, *Untitleddocument* –2005–) o Gustavo Romano (*Proyecto IP Poetry* –2006–). La vinculación entre este tipo de literatura digital y la neovanguardia se constata al nivel de los procedimientos, en la incorporación de material

¹ Perloff usa el concepto de “retaguardia” (*arrière-gard*) para referirse al retorno de prácticas y procedimientos legitimados hacia fines del siglo XIX y principios del XX (cf. 2010: 52; la traducción es nuestra, así como el resto de las citas del libro).

² A diferencia de las instituciones culturales, las “formaciones” son formas de autoorganización (cf. 1982: 63).

antipoético, del azar, del montaje o de la escritura automática (que hoy es recreada con las nuevas posibilidades de la programación informática). En ambos casos la experimentación estética se materializa en “experiencias formales inéditas” (Longoni y Santoni 1998: 29). Este gesto rupturista descompone la categoría de “obra” para dejar lugar a lo que Peter Bürger llama “manifestaciones” (1997: 105), es decir, proyectos en proceso que se resisten al carácter cerrado de la obra orgánica y tradicional. También se trastoca la categoría de “autor” y la recepción individual, ambas nociones históricamente ligadas al arte burgués. Pero, sobre todo, el punto de contacto que resulta operativo para pensar estos períodos es el carácter de “artefectos” que adquieren las producciones de la vanguardia sesentista y las del siglo XXI, en tanto exhiben los procedimientos con los que están hechas. Lo que las vuelve “artefectos” es dejar a la vista la mediación, y por ende, parafraseando a Roberto Jacoby, a “los medios como medios”.³ Este vínculo permite pensar que el gesto de experimentación está imbricado con las tecnologías más nuevas de cada momento histórico. En definitiva, la práctica vanguardista –que en términos de Jorge Schwartz se asienta “ligada a los medios de producción modernos, a la alteración de formas de consumo y a la ideología progresista legada por la revolución industrial” (1993: 28)– puede pensarse como antecedente de las nuevas “tecnopoéticas” (Kozak 2012)⁴ que se inscriben, aunque en un ecosistema cultural modificado en relación a cincuenta años atrás, sobre algunos pilares en común.

A partir de esta hipótesis proponemos un abordaje de algunas manifestaciones canónicas del arte de los sesenta en las que se recorta un componente plástico/literario, como “El arte de los medios” que encabezó Roberto Jacoby, las *grafías plásticas* de León Ferrari o la poesía visual de Antonio Vigo.

Neovanguardia argentina: bases estéticas para una literatura digital

Una de las experiencias más icónicas en el campo artístico de los años sesenta es la del “Arte de los medios”. Se trató de manifestaciones que buscaban dejar en evidencia la desrealización de los objetos por parte de los medios masivos, siendo “Happening para un jabalí difunto” y “Tucumán Arde” los ejemplos paradigmáticos,⁵ este último descrito por Ana Longoni y

³En un manifiesto del año 1966 Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari afirman que “se abre la posibilidad de un nuevo género: el arte de los Mass Media donde lo que importa no es fundamentalmente ‘lo que se dice’ sino tematizar los medios como medios”.

⁴ Siguiendo a Claudia Kozak, pensamos en términos de “tecnopoéticas”: “cuando las prácticas artísticas y sus ‘programas’ asumen explícitamente el entorno tecnológico –dice Kozak– nos encontramos frente a una ‘poética tecnológica’ o ‘tecnopoética’” (2012: 182).

⁵ “Happening para un jabalí difunto” consistió en un informe enviado a los medios masivos respecto de una supuesta performance en la que habrían participado varios artistas. La construcción mediática de un evento que en realidad nunca sucedió es el objeto final de dicha experimentación. “Tucumán arde”, por su parte, fue una experiencia colectiva que intentó intervenir en el discurso político a partir de una serie de manifestaciones contrainformativas (fotos, grabaciones, videos) que tomaron como eje la situación de la

Ricardo Santoni como “una estrategia multimedial orientada a sobreenformar al público” (1998: 150). La tesis que se desprende de dicho paradigma es que los medios producen lo que Frederic Jameson llama “un mundo convertido en imagen de sí mismo, (...) [conformado] de pseudoacontecimientos, (...) ‘simulacros’” (1992: 45) y que el arte es una herramienta útil para poner en evidencia el artificio, es decir, para dejar expuesto el funcionamiento del aparato mediático. Como afirma Claudia Kozak cuando piensa lo que llama “tecnopoéticas”,

optar por la utopía positiva (a la manera de Flusser) es posible, pero requiere (...) ser capaces de desocultar las cajas negras que codifican las imágenes técnicas, algo que en líneas generales nuestras sociedades de receptores de imágenes y funcionarios de la máquina no estimulan, pero que sin embargo sí suelen realizar los artistas que trabajan con tales imágenes técnicas. (en Flusser 2015: 17)

En esta línea de pensamiento, para Roberto Jacoby el “Arte de los medios” constituye un género susceptible de recibir contenidos políticos: “la materia (inmaterial)” es la información de los canales masivos, “los procesos, los resultados, los hechos y/o los fenómenos de la información” (2000-2001: 37). Esta indagación sobre los modos en que la información construye, determina o simplemente participa en procesos sociales permite pensarlo como antecedente de cierta zona de la literatura electrónica y el arte digital: “la rama más conceptual del net.art –afirma Cecilia Pavón– en un gesto de autoconciencia se plantea preguntas sobre las consecuencias de las nuevas tecnologías en el funcionamiento general de la sociedad” (2000-2001: 54). La idea de “desocultar las cajas negras”, de dejar a la vista los hilos con los que se construyen las imágenes del entorno diario (en la literatura electrónica puede verse en la explicitación del código de programación como materia poética) es otro de los puntos de contacto. Según Masotta (y lo que dice puede ser actualizado para pensar el corpus del siglo XXI) “el arte de los medios de comunicación de masas exige que, colocados en su interior, los artistas, si hemos de llamarlos así, descubran su funcionamiento y sus técnicas” (cit. por Longoni y Santoni 1998: 142). En parte esto significa reponer la dimensión material de la obra: como afirma Eliseo Verón “cuando ya el poder de los medios masivos para expresar, representar y modificar la conducta de los receptores ha sido sobradamente demostrado y aceptado como un hecho de la vida cotidiana, surge la problemática acerca de su propia materialidad y la posibilidad de crear sobre ellos no ya tomándolos como lenguajes para difundir ciertos contenidos en la sociedad, sino tematizando sus propiedades como lenguajes” (2000-2001: 47). “La obra –sigue– se convierte así en un comentario sobre su propia materia sensible” (2000-2001: 47).⁶ En este sentido, si próceres del hacking

industria azucarera de la provincia norteña. Con el material recopilado se montó una muestra en la sede de la CGTA en la ciudad de Rosario.

⁶ “La elaboración de la mayor parte del material que compone la obra –en términos de Verón– en su forma final resulta del funcionamiento de los sistemas masivos de

como Emmanuel Goldstein o Phiber Optic luchan “contra el mito de la despersonalización” (Aldo Consiglio 2000-2001: 55), las expresiones más radicales del arte digital pueden leerse como un levantamiento contra el mito de la desmaterialización plena. O mejor, siguiendo la idea del “Arte de los medios”, a partir de condiciones de desmaterialización se trata de pensar la materialidad social de los medios en tanto medios. Este señalamiento del medio en cuanto tal permite pensar dichas expresiones como lo que Susana Romano Sued y Anahí Alejandra Ré llaman “metapoéticas”, es decir, aquellas que “señala[n] la artificialidad de su lenguaje y de su mundo en tanto contruidos, creados, resultados de producciones simbólicas conscientes de serlo” (2014: 210).

Más allá de la faceta crítica que es difícil de encontrar tan claramente en las experiencias digitales, la tensión entre desmaterialización de la obra y conciencia de los materiales es útil para establecer la filiación, ya que, a la par de aquella desrealización del objeto que produciría la prensa, el “Arte de los medios” de los sesenta se compone por fragmentos heterogéneos que van del happening hasta la construcción mediática de un acontecimiento falso (el objeto perdurable sería un recorte de diario) pasando por fotografías y videos expuestos con la lógica de la galería tradicional en un centro de la CGTA.⁷ Este punto y la vocación multimedia nos permiten incorporar al arte de los sesenta como antecedente que enmarca cierta literatura del presente, ya que esta última también se encuentra preocupada por el funcionamiento de los medios actuales.⁸ En “Circuito automático” de Jacoby, por ejemplo, la mediación de los medios se expone de manera sencilla: se trata de una serie de afiches pegados en diversos lugares de la ciudad (subtes, plazas, paseos de compra) que muestran dos rostros, uno masculino y otro femenino, y entre ellos un número telefónico. Cuando alguien llamaba al número que figuraba en el afiche una grabación describía la secuencia vivida: “Usted ha visto afiches con imágenes de un hombre, una mujer y un número telefónico y ha llamado cerrando el circuito de la comunicación que empezó cuando vio los afiches y culmina ahora. Pero el circuito no reporta nada... sólo se refiere a sí mismo indiferentemente de lo que usted pueda decir”.⁹

comunicación (...) Determinados sistemas de comunicación son la materia de la obra” (Verón 2000-2001: 46).

⁷ Hacemos referencia a “Tucumán arde”, manifestación colectiva que abordó la problemática de la pauperización de la industria azucarera en la provincia del norte y desde allí conflictos más generales en torno a lo social y lo político (cf. nota 5).

⁸ Para un análisis sobre cómo la literatura electrónica evidencia la preocupación por los medios actuales cf. Ledesma (2016).

⁹ Traducción del inglés de la descripción *online* de la obra de Jacoby.



Esta exposición de la “mediación de los medios” es útil para pensar los experimentos contemporáneos. Se trata de lo que –siguiendo las explicaciones de Pablo Katchadjian a su texto *Mucho trabajo*– podemos llamar la “parábola del caballo”. *Mucho trabajo* es una *nouvelle* publicada en una tipografía de tamaño mínimo, de manera tal que no pueda accederse a una lectura sin la aplicación de algún procedimiento técnico, como por ejemplo un scanner, para realizar zooms y así poder leerla en la pantalla. Del experimento se deduce que no basta que haya un texto para que el lector acceda a la lectura, sino que se necesitan ciertas condiciones materiales. Como sostiene Jonathan Rose “el problema de hacer foco en los textos es que nadie puede leer un texto –hasta que este no se encuentra encarnado en la forma material de un libro” (cit. por Kirschenbaum XIII), a lo que habría que modificar “un libro con las condiciones materiales para ser leído”. En las notas al texto, Katchadjian destaca la importancia del medio cuando propone “tratar de entender al caballo que nos lleva en lugar de hacer de cuenta que no hay ningún caballo” (2014: 147). Esto puede entenderse como la propuesta de “desmontar las cajas negras” (a la manera de Jacoby), es decir, mostrar los hilos de la representación (que en muchos casos coincide con ponerla en cuestión ya que se trata de objetos antimiméticos), en definitiva, mostrar que todo producto es un proceso. En la lectura de Katchadjian esto deriva en una interrogación sobre la medialidad contemporánea, acaso la misma que se hizo la vanguardia de los sesenta cuando tematizó los medios de su época: “la pregunta sería –afirma Katchadjian– ¿cuál es el caballo que nos toca? No se sabe –concluye–, hay que tratar de ir conociéndolo” (2014: 147).

A diferencia del arte pop que toma elementos de los medios para producir un hecho estético, en los experimentos de Jacoby se trata de constituir la obra en el interior de los medios y en esta idea resuena la faceta generada de la literatura actual, centrada en la programación informática. Efectivamente, la literatura generada al tiempo que suele tomar como objeto el aparato mediático lo pone a funcionar con algoritmos creados específicamente para tal fin. Salvando las distancias podríamos decir que la *googlepoesía* es una manifestación tardía que, con menos impulso crítico, se inscribe en la idea de un “Arte de los medios”. La obra, en ambos casos, se puede pensar como un pretexto para poner en marcha los circuitos mediáticos. Este objetivo no es explícitamente declarado en la serie digital, pero muchas veces parecería que lo más relevante es la activación de la maquinaria, una característica que deviene de su condición de literatura emergente en un nuevo entorno tecnológico, que sigue configurando su forma desde el último quiebre (fines de los noventa con la emergencia de Internet como producto masivo). En efecto, el estado del campo aparece como incipiente y muchas veces el valor de la novedad se impone sobre el literario. En este punto Johanna Drucker (s/n) destaca que en el futuro se requerirán textos más ricos para que la técnica no eclipse la faz poética de estos artefactos.

Dentro de lo que dio en llamarse “Arte de los medios”, la “Literatura oral” es una manifestación que puede ser pensada como antecedente de la *googlepoesía*, ya que ambas, en tanto “tecnopoéticas”, utilizan los dispositivos tecnológicos del momento para hacer uso del arsenal de voces disponibles. En el caso de Jacoby y Costa se trata del grabador de voz, mientras que las de la serie digital (como los proyectos de Gustavo Romano o Belén Gache) explotan los motores de búsqueda que activan el discurso disponible en los sitios web.¹⁰ Jacoby y Costa construyen piezas de lenguaje oral que, en sus propios términos, configuran la “emergencia de un nuevo género literario” (1966: 16) que se centra en lo reproductivo y que va desde emisiones callejeras hasta charlas de internos en un neuropsiquiátrico, pasando por la voz de dos señoras mayores en la mesa familiar:

- Corcovea la gallina porque la agarra desde el pescuezo y hace así, zic, y nada más. Yo una vez quise matar una gallina, le di tantas vueltas, vueltas y después la largué.
- Ay, qué deprimente.
- Pobrecita, ay, yo gritando, Don Manuel, Don Manuel, gritaba al hombre. Qué pasa señora, qué pasa. Ay, mire, quise matar una gallina y anda saltando.
- Jajaja.

¹⁰ Gustavo Romano y Belén Gache, utilizando un procesador programado para realizar búsquedas en Google, componen poesía de manera automática a partir del material circulante en la web. Los resultados, de evidente tono reproductivo pero que pueden leerse como poemas en un sentido tradicional, se encuentran disponibles en *IP Poetry* (2006) o *Manifestos Robots* (2009) de ambos autores respectivamente.

– Vino conmigo y él la agarró y la mató. Sin decir nada la gallina, sin corcovear ni nada.¹¹

Como se lee en la compilación *online* de la obra de Jacoby, el grabador se concibe como “memoria objetiva externa” (1966: 16) de lenguaje oral a partir de la cual se combinan fragmentos para realizar una composición literaria, con lo que pueden pensarse dos tipos de materialidad: la del objeto duro del grabador que actúa como soporte del proceso y que (siguiendo a Matthew Kirschenbaum) podría pensarse en términos forenses y la de la lengua oral que compone la faceta formal de la obra.¹² Esta oralidad también puede reconocerse como materialidad formal en las experimentaciones poéticas que usan los motores de búsqueda como herramienta de una composición actualizada a las nuevas condiciones técnicas: “mi nombre es charlie y soy adicto a Internet / mi nombre es charlie y puedes visitar mi fotolog / mi nombre es dante y me gustó mucho tus fotos” (fragmentos de *IP Poetry*, Gustavo Romano); o en aquellas que, ya en el siglo XXI, recuperan el gesto de desgrabación a partir de un zapping televisivo:

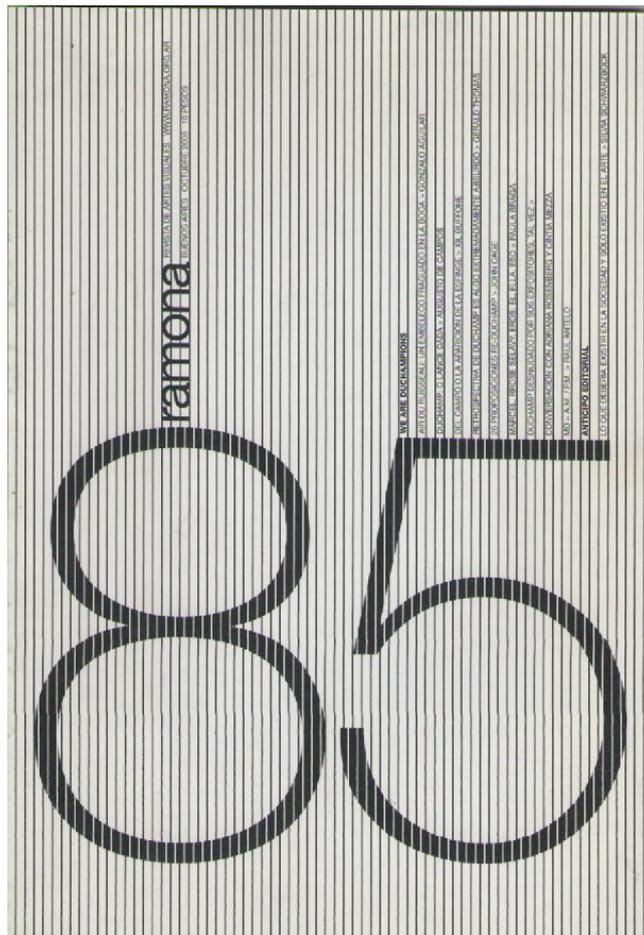
20 de julio, 20 de julio, 20 de julio... un día como hoy ¿saben a quién asesinaron? A Pancho Villa... ¡Viva Pancho Villa! (...) Pues vamos a cantarle una canción a Pancho Villa, una ranchera como esa que dice: “Si Adelita se fuera con otro / la seguiría por tierra y por mar / y por mar en un buque de 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... (Mendoza 2003: 13)

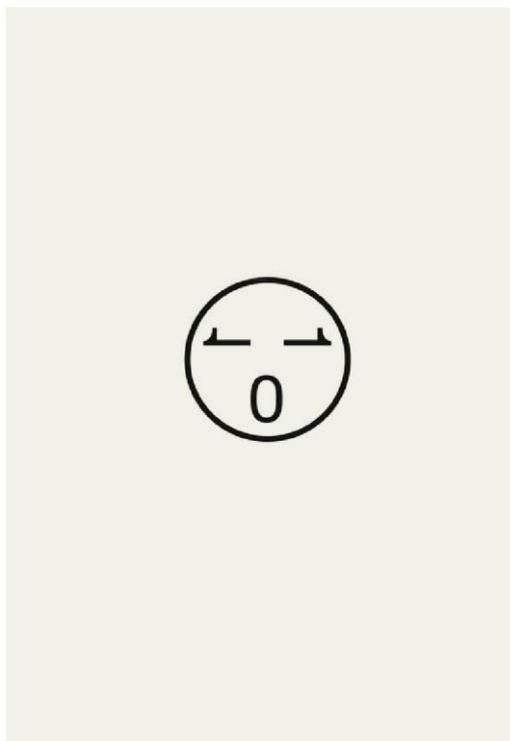
Finalmente, dentro de la idea de tomar como objeto la materialidad social del aparato mediático, como veremos en Ferrari y Vigo, en Jacoby la grafía adquiere un status material que dialoga con las demás materialidades:

¹¹ Desgrabación de un fragmento mayor, disponible *online*: <http://www.jacoby.org.ar/media/13/literatura-oral>.

¹² En *Mechanisms* (2008) Matthew Kirschenbaum aborda “la matriz material que gobierna la escritura y la inscripción” de la textualidad electrónica (2008: XII). Para ello, siguiendo el esquema tripartita de Kenneth Thibedau distingue entre “materialidad formal” y “materialidad forense”. La primera (que tiene su origen en los estudios sobre criminalística) se basa en el “principio de individualización”, es decir, en que “no hay dos cosas en el mundo físico que sean exactamente iguales” (Kirschenbaum 2008: 10). El trabajo de recuperación de datos luego de los atentados a las torres gemelas del World Trade Center (que evidenció que los datos, gracias a la constitución física de los discos duros, pueden ser recuperados incluso después de las condiciones más terribles) lo moviliza a llevar adelante la rama forense de su investigación. De esta vertiente de los estudios informáticos, como decíamos, recupera el concepto de “individualización” y el de “evidencia de rastro” y los lleva al análisis del mundo físico que hay detrás de los textos electrónicos. Por su parte la “materialidad formal” se relaciona ya no con los sistemas de almacenamiento donde los datos toman “la forma de marcas e inscripciones físicas” (Kirschenbaum 19) sino con el aspecto que estos adquieren en las distintas visualizaciones. Se trata de la “expresión perceptible” de los símbolos manipulados en los distintos dispositivos.

las del sonido de las voces, los postes de alumbrado eléctrico donde se pegan los papeles impresos, las fotografías y videos expuestos en la CGTA durante “Tucumán arde”. Esta idea de la letra como objeto físico es importante para abordar, con un fondo histórico en lo referido a lo estético, las experimentaciones del entorno digital. En cuanto a Jacoby, esto se ve en la revista *Ramona* (contemporánea a las expresiones electrónicas) ya que las letras y los números, en su disposición, exceden lo meramente semántico y transmiten un sentido en su propia visualidad:





A primera vista, en la imagen del número 85 los títulos se presentan verticalmente adquiriendo un sentido cinético que la vincula con la poesía concreta, ya que esta aspiraba a unir letra y movimiento; la segunda, por su parte, repone una dimensión matemática, ya que se evidencia la composición circular del infinito a partir de la unión de ambos números, a la manera de la poesía de Vigo realizada con figuras geométricas; la tercera, finalmente, con dos ceros y dos unos (los elementos básicos del circuito electrónico) representa una configuración visual: una cara sorprendida, o cansada o directamente dormida, como si fuera uno de los emoticones que circulan masivamente por los dispositivos celulares del entorno cotidiano.

Por otro lado, en esta idea de pensar la materialidad de la letra en su vinculación con otras materialidades del mundo físico, las graffías de Ferrari se recortan como antecedente de ciertas expresiones plásticas que se dan en el entorno digital, sobre todo por su vocación de trascender los límites entre los lenguajes y conjugar la palabra con la imagen. En términos de Alberto Giudici, Ferrari “pinta con la escritura” (s/n).¹³ Efectivamente, durante los sesenta, en la línea del pionero Henri Michaux y de su contemporánea Mirtha Dermisache, el artista experimentó con “escritos ininteligibles” en los que cobran relieve los diferentes soportes.¹⁴ Estos experimentos pueden vincularse con la práctica del “zaum” propia del futurismo ruso, que se caracteriza por constituir una lengua arbitraria por fuera de todo significado instituido. En esta línea el constructivista Eleazar Lissitsky, cuando piensa “el libro del futuro”, imagina “un libro escrito en jeroglíficos de carácter no nacional” (2000-2001: 44), en consonancia con las proclamas de Marinetti sobre “una nueva representación tipográfica pictórica” (*ibídem*) que excede el juego formal para constituirse como un contenido en sí mismo:

¹³ Giudici evidentemente sigue los conceptos del propio Ferrari, quien habla de “dibujar como si escribiera, escribir como si dibujara” (en Rodríguez 2015: 163).

¹⁴ Como señala Lucas López “soportes como lienzos, paredes, objetos y libro de artista, junto a técnicas como la tinta china, el braille, el ensamblaje y el *papier collés*” (s/n).



(*Escritura deformada*, 1964)

En consonancia con la idea de una “lengua zaum”, Gabriela Rodríguez afirma que “estas letras no podrán ser fácilmente remitidas a un alfabeto, aunque sea modificado, a ideogramas alterados o neoformados, pero sin embargo son indudablemente letras” (156-157). Más bien se trata de criptogramas, lo que luego se actualiza en la escritura encriptada de algunas experimentaciones digitales y que pueden leerse en distintos soportes: por ejemplo, la lengua cifrada que Ezequiel Alemian incluyó en *El talibán* (2008) o los experimentos digitales de Milton Läufer.¹⁵ A la manera de Läufer, las grafías de Ferrari pueden pensarse como una “literatura scroll”,¹⁶ que se desliza hacia abajo por su propio peso. En el ejemplo anterior (que es del año 1964 y se denomina “Escritura deformada”) efectivamente el grafismo adquiere todo su espesor en su plasticidad y si hay algo para leer

¹⁵ Milton Läufer, a partir de procedimientos informáticos, literaliza la idea de una “literatura scroll” en proyectos que ponen de relieve diferentes características del nuevo entorno (la relación entre palabra e imagen, la asociación azarosa de enunciados encontrados, el vínculo entre lenguaje escrito y movimiento). Y lo hace enfatizando la materialidad lingüística en su contacto con diferentes soportes: ya sea a partir de las plataformas digitales como de la publicación tradicional en papel. Sus trabajos pueden consultarse *online*: <http://www.miltonlaufer.com.ar> (consultado el 20 de junio de 2017).

¹⁶ Por supuesto que en un sentido metafórico, teniendo en cuenta la distancia temporal entre las grafías y el medio digital: el término “scroll” refiere al movimiento del cursor en la pantalla, a partir del cual la información se va desplegando y visualizando en la página.

es la visualidad del mismo trazo. Siguiendo a Gillo Dorfles (2007) cuando lee la producción de Irma Blank se trata de un tipo de escritura “asemántica” y en términos de Gabriela Rodríguez es el “grafismo como objeto plástico, escrutado en sus rasgos formales” (2015: 154). Esto lo vemos en otro cuadro canónico del año 1963 como es “Carta a un general”, donde el efecto visual adquiere un peso político por las palabras legibles que lo acompañan:



En este retorno al “signo mismo” (Rodríguez 2015: 157), siguiendo con la clasificación de Kirshenbaum podemos hablar de la dimensión física de la materialidad formal, desde donde puede reponerse una imaginación forense.¹⁷ Es decir, al tiempo que se destaca la letra como soporte material se activa la interrogación sobre el cruce con las otras materialidades que

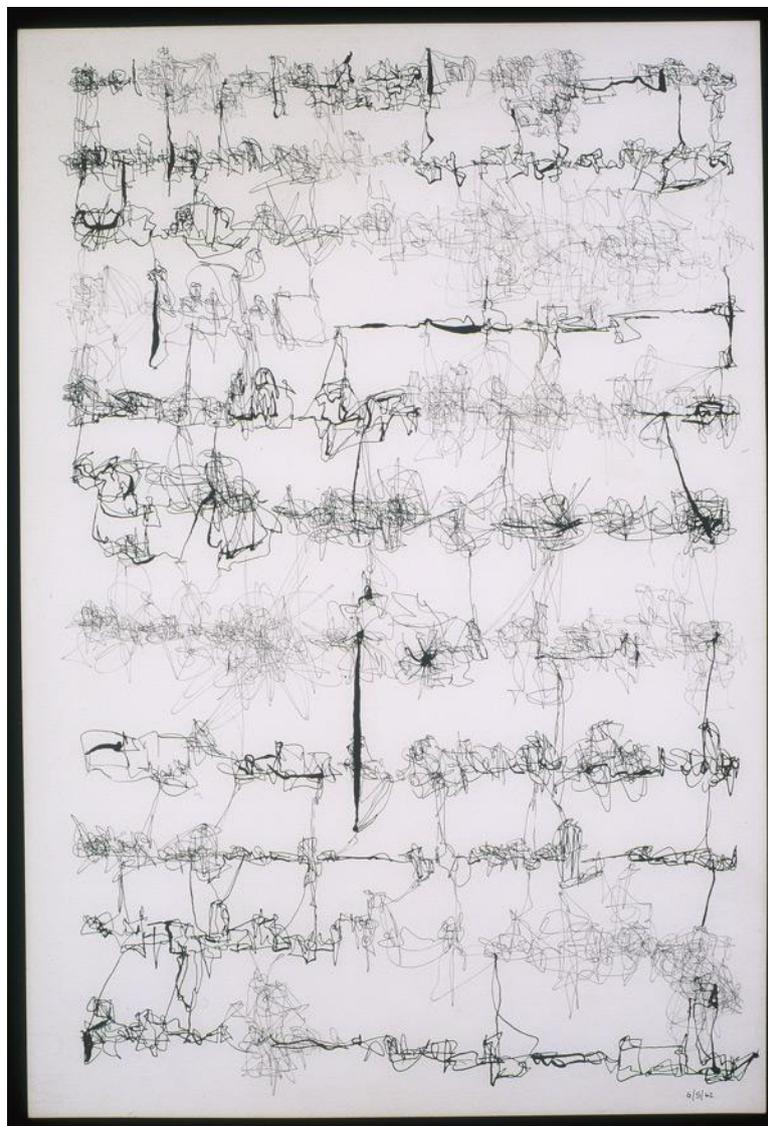
¹⁷Cf. nota 17.

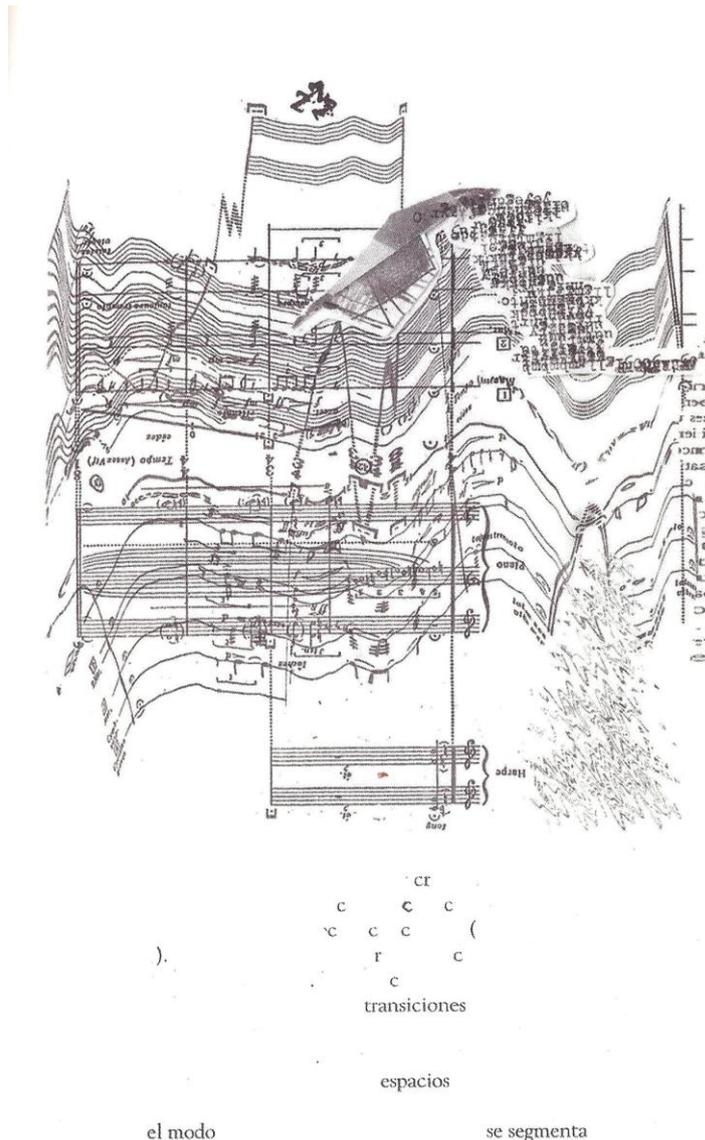
actúan como soporte de la lengua: los lienzos, las paredes, las páginas de los libros con los que interactuaron las grafías.¹⁸ En este sentido, a la luz de los experimentos digitales estas resultan un puntapié para pensar la lengua en una nueva interfaz y el cruce con el entorno tecnológico de cada momento. Rodrigo Baraglia, cuando lee *La masa y la lengua* de Juan Terranova, explicita la relación entre la lengua como materia en su vínculo con los dispositivos tecnológicos cuando sostiene que

desde un punto de vista ontológico el Logos es el sujeto formal de una historia que consiste en el despliegue de sus posibilidades a través de la materia a la que da forma: la masa. Y el ritmo y las etapas de esta historia están determinados por el hiato entre las posibilidades indeterminadas del Logos y el estado de desarrollo de la tecnología; es esta última la que activa en la masa el potencial para recibir una nueva forma. (s/n)

Esta relación entre lengua y condición material del entorno lleva a una concepción multimedia del propio trazo. Lucas López habla de “escritos abigarrados y comprometidos que toman inspiración de cierto orden musical” (s/n). Efectivamente, las grafías no solo relacionan palabra e imagen sino que exploran el mundo sonoro. Según Ferrari, “volcadas en forma manuscrita, equivalen a plasmar en un cuadro o una escultura el efecto de la lectura en voz alta” (en Rodríguez 2015: 160). Ciertamente, algunos de sus cuadros se aproximan a los efectos visuales en una pista de audio, multimedialidad que lo vincula, por ejemplo, con la poesía de Mauro Césari, quien desde el papel también supera la relación entre palabra e imagen e incorpora la visualidad del sonido. La primera imagen corresponde a un cuadro “Sin título” del año 1962 de Ferrari y las dos siguientes a *Contagiografía* de Césari, correspondientes al año 2007:

18 Gabriela Rodríguez, en la línea de pensar los materiales con los que trabajó Ferrari a lo largo de su historia, destaca la condición material de las grafías: “León Ferrari en el comienzo de su actividad artística –afirma– había utilizado diversos materiales en la composición de sus obras: aceros, arcillas, maderas, alambres, etc., que poco después, entrados los años 60, se combinan con un elemento nuevo: las grafías de todo tipo y tamaño, los alfabetos reales o imaginarios, un elemento nuevo que integrará la escritura a la composición” (2015: 159).





En cuanto a la relación específica entre palabra e imagen hay que destacar que, tanto en Ferrari como en ciertos experimentos digitales, esta adquiere un sentido literal: las palabras se transforman en íconos visuales que son incorporados a la propia sintaxis. Esto lo podemos ver en “Historia de amor” de León Ferrari y en el resultado de “Figurative language” de Milton Läuffer, proyecto que nos permite poner un texto de hasta mil caracteres y, al enviar la orden en la computadora, el programa informático transforma determinados conceptos en íconos:



(“Historia de amor”, León Ferrari)

Figurative language

« back

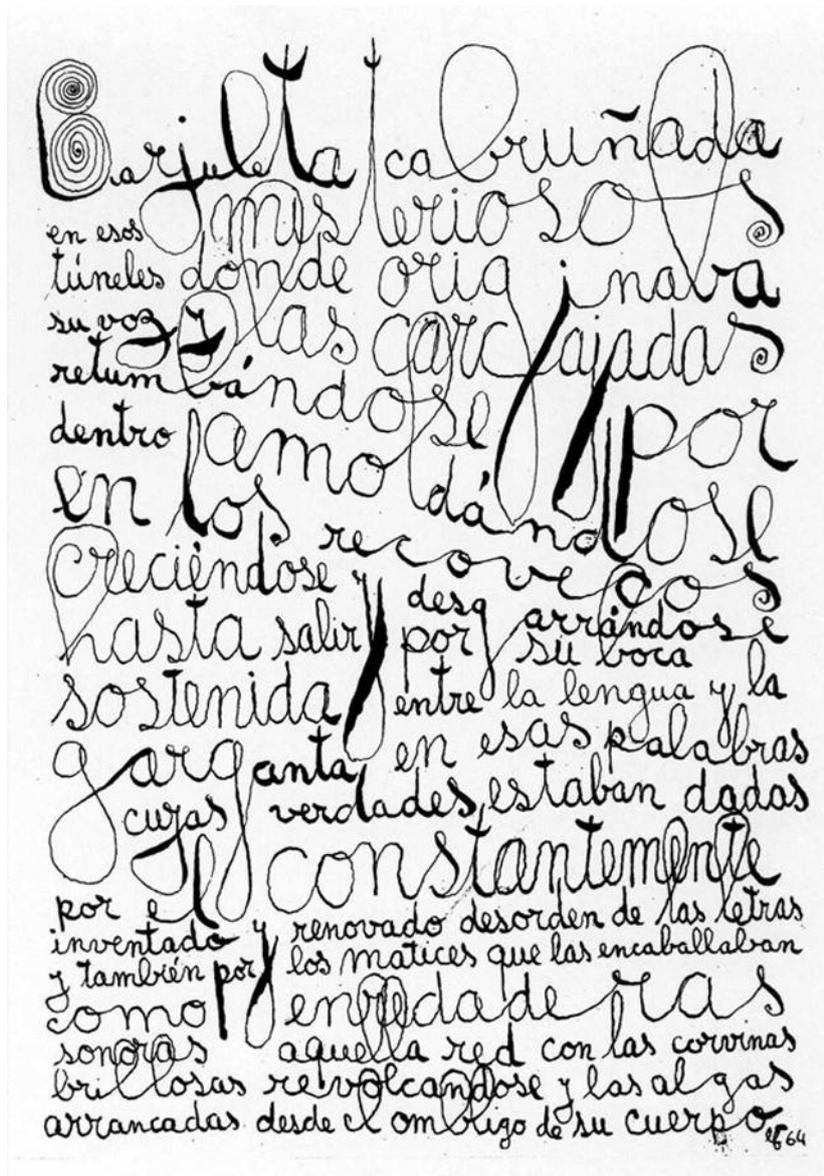
WriterTools™

también es una composición de 
(con grafema) generados por un algoritmo de cifrado  aunque no 
   persona, sí puede ser  por su 
original. en otras palabras, un texto es un  de signos con una
  que  sentido en  

(“Figurative language”, Milton Läufer)¹⁹

¹⁹ El texto inicial que da como resultado esta conjunción de palabras e imágenes es un fragmento de la definición de “texto” que da Wikipedia: “También es una composición de caracteres imprimibles (con grafema) generados por un algoritmo de cifrado que, aunque no tienen sentido para cualquier persona, sí puede ser descifrado por su destinatario original. En otras palabras, un texto es un entramado de signos con una intención comunicativa que adquiere sentido en determinado contexto”.

Al lado de estas “escrituras no significativas”, “escrituras no figurativas” o “escrituras incomprensibles”,²⁰ como las llama Ferrari, están aquellas donde el elemento semántico, a la par de la visualidad del grafema, cobra relevancia en la conformación del sentido. Veamos, por ejemplo, “Barjuleta Cabruñada” de 1964, donde la letra representa figuras (siguiendo a Lucas López podemos hablar de “alambres manipulados” –s/n–) pero también, desde un punto de vista semántico, hace referencia al propio procedimiento en una suerte de puesta en abismo, cuando señala el “constantemente inventado y renovado desorden de las letras” o aquellas “enredaderas sonoras”:



²⁰ Cf. Rodríguez 2015: 163.

Finalmente, el otro antecedente de la época para pensar la literatura electrónica desde el punto de vista de la materialidad es el arte correo, la poesía visual y la “Poesía para y/o a realizar” de Antonio Vigo. A la visualidad de su obra se le suma la idea de un receptor activo que lo vincula con la poesía digital, donde el lector completa el proyecto en los recorridos que establezca su navegación. Con el “arte correo” Vigo pone en circulación diversos materiales usando el correo postal y poniendo en cuestión (o mejor, en reflexión) tanto el medio tradicional del envío postal como el del arte plástico y literario. Efectivamente una obra pensada para el envío condiciona su materialidad y por lo tanto activa el pensamiento crítico sobre los materiales posibles de un arte que se evidencia por fuera del carácter objetual que sigue la lógica de exposición del museo. Su trabajo con xilografías también es ejemplo de lo que llamó un “arte tocable”,²¹ que se destaca por algunas características que se actualizan en las nuevas condiciones tecnológicas: el trabajo seriado y la producción a partir de una matriz (que puede pensarse como una forma artesanal de programación). Esta faceta técnica es visible en sus producciones gráficas, desde la revista canónica *Diagonal Cero* (1962-1968) hasta las anteriores *WC* (1958) y *DRKW* (1960) y en lo que llamó el “Museo de la Xilografía”, una serie de “cajas-móviles”, en rigor, maletines de madera con manija sujetos por correas de tela o cuero. La explosión de lo que Vigo llamó “objetos plásticos” denota una voluntad multimedia que adelanta un ecosistema donde la palabra escrita se relaciona con otros lenguajes:

¿Y qué es el OBJETO PLÁSTICO? –se pregunta Vigo– Hoy podemos diferenciar al mismo de la pintura y de la escultura. Yo personalmente los llamo así como una especie de integración de estas dos disciplinas –en lo que se refiere al campo de la plástica– con más el aprovechamiento de la MÚSICA –sentido auditivo–, las TEXTURAS –sentido del tacto– y el OLOR –sentido del olfato– sumándose la ESCENOGRAFÍA.
(en Davis 2008)

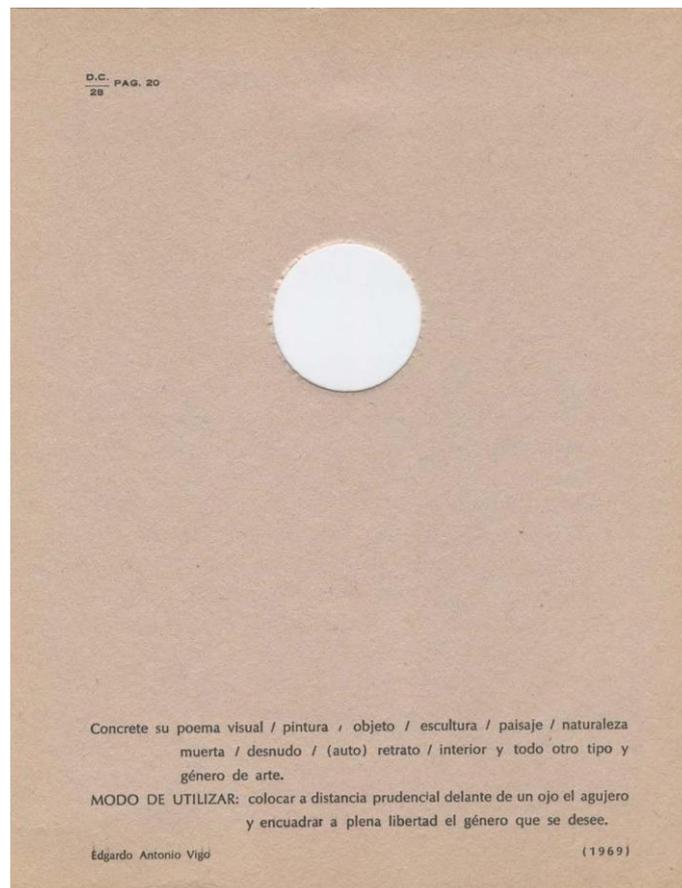
Esta conjunción de medios (así como ocurre en la materialización del mosaico multimedia del entorno digital) está íntimamente vinculada con las posibilidades tecnológicas del momento. Y en dicha conjunción (que es a la vez la de diversos materiales “tocables”), como sucede en la obra de Ferrari, se incorporan las tipografías, compactas pero a la vez móviles, que se leen en las páginas de sus revistas. Dentro de este abanico de materialidades, efectivamente, lo que organiza su producción es el trabajo con el lenguaje y desde allí entendemos la visualidad de una tipografía que se conecta con un mundo geométrico de figuras triangulares, cúbicas, helicoidales, así como con fórmulas matemáticas:

21 Cf. Fernando Davis, 2008.



La materialidad de la letra (la perspectiva, la superposición, el efecto cinético, la tridimensionalidad, su ubicación en cuadrantes espaciales) se conjuga con las posibilidades materiales del papel, ya que la revista se destaca como soporte de experimentación al explotar cortes, plegados y agujeros en las páginas, haciendo “estallar la estabilidad de la tradicional estructura secuencial de la publicación” (Fernando Davis, s/n) y superando “los cercos disciplinarios del arte” (*ibidem*). Este desborde de los límites de los lenguajes lo vincula con cierta literatura contemporánea (entre la que se destaca la del entorno digital) que precisamente fue leída en esta clave: se trate del “fuera de campo” de Graciela Speranza, la “posición diaspórica” de

Josefina Ludmer o el “fuera de sí” de Florencia Garramuño.²² Pero el nexo principal que es citado a la hora de pensar la faceta interactiva de las producciones virtuales es su conocida “Poesía para y/o a realizar”.²³ La obra consta de una hoja suelta con un círculo en el centro e instrucciones para que el lector constituya su propio poema visual tomando como objeto el entorno inmediato:



²² Teniendo en cuenta esta característica de cierta zona de la literatura del presente en su cruce con el ambiente mediático, se destacan como pioneros algunos trabajos que tienden a problematizar las condiciones de la literatura en términos de sus posibilidades y sus límites. Garramuño usa la fórmula “frutos extraños” (2015: 19) para referir a una serie de experimentos que pondrían en primer plano cierta inespecificidad del arte. La crítica habla de una “expansión de la literatura”, criterio que no es nuevo y en torno al cual existe un extendido consenso. En la línea de Walter Benjamin, que en una fase anterior del capitalismo describe la pérdida incipiente de autonomía, Ludmer (2006) ya había señalado el proceso de disolución de la esfera estética y literaria en el dominio de lo social como expansión “diaspórica” de la cultura. Graciela Speranza (2006), por su parte, afirma que las artes salen fuera de sus campos específicos, mientras que Reinaldo Laddaga define este estado de cosas como “una cultura posdisciplinaria de las artes” (2006: 9).

²³ Es útil el trabajo de Claudia Kozak (2007) que pone en línea de continuidad experimentaciones de Antonio Vigo como “Plebiscito Gratuito” con las de Fabio Doctorovich, en las que un “espectador” interactúa con opciones predefinidas en la pantalla.

Se trata del eje participativo e interactivo que, según Fabio Doctorovich, es inaugurado por Vigo (59) y que luego se hace extensivo en aquellas manifestaciones que explotan “la textualidad radiante” del hipervínculo.²⁴ Siguiendo esta línea de establecer la relación con las manifestaciones digitales, la lectura crítica de la obra sirve para poner de relieve los puntos de contacto. “El objeto artístico –dice Fernando Davis y su descripción es aplicable a la literatura electrónica que postula lo que Doctorovich llama un ‘espectador’– era estallado en su integridad institucional como obra destinada a una contemplación y consumo privados, para devenir proyecto abierto a múltiples posibilidades de ‘activación constructiva’” (s/n).²⁵

A la idea del escritor-programador (extensiva para leer la literatura programada) se le agrega la del proyectista (Davis, s/n),²⁶ calificativo que sirve tanto para Vigo como para los escritores-programadores de la zona digital, que producen expresiones no concluidas y que invitan al lector a componer su propio itinerario. En consonancia con el desborde que referíamos arriba y que permite la recuperación de la corriente crítica que habla de un “fuera de sí” de la literatura, según Vigo se trata de “planes estéticos abiertos (...) que buscan dentro de ese terreno expandir su acción revulsiva a otros campos” (en Davis 2008). Como decíamos al comienzo, este carácter multimedia se muestra como constante en la neovanguardia de los años sesenta. En definitiva, tanto el “Arte de los medios” de Jacoby, las graffías de Ferrari o la poesía visual de Vigo se ubican en una posición liminar, en algún punto intermediática, que las vuelve referencia ineludible a la hora de pensar en los antecedentes históricos de una literatura como la electrónica, que explota las potencialidades de los nuevos medios de comunicación y con ello la de diferentes lenguajes.

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

²⁴ La cita “textualidad radiante” pertenece a Jerome McGann (2001).

²⁵ En palabras de Vigo “la posibilidad ‘abierta’ a concretar disímiles ‘ACTOS’ a los propuestos nos convierte a todos en ‘HACEDORES’” (en Davis 2008: s/n), donde resuena la idea de “espectador” que propone Doctorovich en sus producciones digitales.

²⁶ Dice Vigo: “NEIDE DE SA propone el nombre de ‘PROGRAMADOR (...) Proponemos el término ‘PROYECTISTA’ pues el mismo es una derivación directa (de algo a realizar) del ‘PROYECTO’” (en Davis, 2008).

Bibliografía

Fuentes:

- Césari Mauro (2014). *Contagiografía*. En Vera Barros, Tomás (comp.) *Escrituras objeto. Antología de literatura experimental*. Buenos Aires: Interzona.
- Ferrari, León (1963). “Carta a un general”. En revista *Escaner* [En línea] Consultado el 31 de julio de 2016: <http://www.revista.escaner.cl/node/7781>
- Ferrari, León (1964). “Escritura deformada”. En *Monográfica* [En línea] Consultado el 31 de julio de 2016: <http://www.monografica.org/prova/wp-content/uploads/2012/11/Escrituradeformada.jpg>
- Ferrari, León (1964^a). “Barjuleta Cabruñada”. En *Monográfica* [En línea] Consultado el 31 de julio de 2016: <http://www.monografica.org/prova/wp-content/uploads/2012/11/Brajuleta-cabrunada.jpg>
- Ferrari, León (1981). “Historia de amor”. En *ArtNet* [En línea] Consultado el 31 de julio de 2016: <http://www.artnet.com/WebServices/images/110006011dnGjGFgUNECfDrCWvaHBOc7EvC/1e%C3%B3n-ferrari-historia-de-amor.jpg>
- Jacoby, Roberto (1966). *Poema ilustrado*. [En línea] Consultado el 20 de junio de 2016: <http://www.jacoby.org.ar/media/13/literatura-oral>
- Jacoby, Roberto (1967). *Circuito automático*. [En línea] Consultado el 20 de junio de 2017: <http://www.jacoby.org.ar/>: 24-25.
- Jacoby, Roberto; Costa, Eduardo y Escari, Raúl (1966). *Arte de los medios (manifiesto)*. [En línea] Consultado el 20 de junio de 2017: <http://www.jacoby.org.ar/>: 5-7.
- Läufer, Milton (2014). *Figurative language*. [En línea] Consultado el 20 de junio de 2017: <http://www.miltonlaufer.com.ar/figurative/>
- Mendoza, Juan José (2003). *Sin título*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.
- Romano, Gustavo (2006). *IP Poetry*. [En línea] Consultado el 29 de noviembre de 2015: <http://www.findelmundo.com.ar/ip-poetry/index.html>
- Vigo, Edgardo Antonio (1966). “II° Teorema Fundamental”. En revista *Diagonal Cero*, número 20. 6.
- Vigo, Edgardo Antonio (1969). “Poesía para y/o realizar”. En revista *Artishok* [En línea] Consultado el 16 de junio de 2016: <http://artishockrevista.com/wp-content/uploads/2016/07/6-800x1024.jpg>

Textos teórico-críticos:

- Baraglia, Rodrigo (s/n). “Internet, hábitos literarios, política y metafísica”. En revista *Luthor*. [En línea] Consultado el 16 de junio de 2016: <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article75>
- Bürger, Peter (1997). *Teoría de la vanguardia (2ª edición)*. Barcelona: Ediciones Península.
- Consiglio, Aldo (2000-2001). “¿Qué es lo virtual?”. Revista *Ramona*, número 9-10, diciembre de 2000 – marzo de 2001. 55.

- Davis, Fernando (2008). “Otro encuentro con Edgardo Antonio Vigo”. Revista *Ramonaweb*. [En línea] Consultado el 16 de junio de 2017: <http://www.ramona.org.ar/node/19186>
- Dorfles, Gillo (2007). “Le scritte asemantiche di Irma Blank”. En Gamm [En línea] Consultado el 5 de julio de 2017: <http://gamm.org/index.php/2007/07/18/blank-dorfles/>
- Drucker, Johanna (2009). *A Review of Matthew Kirshenbaum, Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*. DHQ (Digital Humanities Quarterly), número 2, volumen 3. [En línea] Consultado el 5 de julio de 2017: <http://digitalhumanities.org/dhq/vol/3/2/000048/000048.html>
- Flusser, Vilém (2015). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Garramuño, Florencia (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Giudici, Alberto (2012). “La escritura como pintura”. *Arte-online*. [En línea] Consultado el 16 de junio de 2016: http://www.arte-online.net/Notas/Leon_Ferrari_la_escritura_como_pintura
- Giunta, Andrea (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: editorial Paidós.
- Jacoby Roberto (2000-2001). “Después de todo, nosotros también desmaterializamos”. Revista *Ramona*, número 9-10, diciembre de 2000 – marzo de 2001. 34-35.
- Jameson, Frederic (1992). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós.
- Katchadjian, Pablo (2014). *Mucho trabajo*. En Vera Barros, Tomás (comp.). *Escrituras objeto. Antología de literatura experimental*. Buenos Aires: Interzona.
- Kirshenbaum, Matthew (2008). *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*. Cambridge, MA and London, UK: MIT University Press.
- Kozak, Claudia (Ed.) (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Kozak, Claudia (2007). “Construcción y exploración de lenguajes: Del poema proceso a la tecnopoesía”, ponencia presentada en las II Jornadas Internacionales “Poesía y Experimentación”. Universidad de Córdoba, Argentina, del 13 al 16 de agosto. [En línea] Consultado el 16 de junio de 2016: http://www.expoesia.com.ar/jo7_kozak.html
- Laddaga, Reinaldo (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Ledesma, Germán Abel (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 de posgrado. Universidad Nacional del Sur. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2017: <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/3333/1/Tesis%20doctoral%20Germ%C3%A1n%20Abel%20Ledesma.pdf>

- Lissitsky, Eleazar (2000-2001). “La desmaterialización es la característica de la época”. Revista *Ramona*, número 9-10, diciembre de 2000 – marzo de 2001. 43-45.
- Longoni, Ana y Santoni, Ricardo (1998). *De los poetas malditos al videoclip. Arte y literatura de vanguardia*. Buenos Aires: Cántaro editores.
- Longoni, Ana (2008). “Respuesta a Jaime Vindel”. Revista *Ramona*, número 82, julio. 19-29.
- López, Lucas (2012). “La letra salvaje de León Ferrari”. En *Monográfica*. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: <http://www.monografica.org/04/Art%C3%ADculo/8704>
- López López, Miguel (2008). “Secuestros, politizaciones, analiticidades, mitificaciones”. Revista *Ramona*, número 82, julio. 41-47.
- Ludmer, Josefina (2006). “Literaturas postautónomas”. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: http://linkillo.blogspot.com/2006/12/dicen-que_18.html
- McGann, Jerome (2001). *Radiant textuality. Literature after the world wide web*. New York: Palgrave.
- Pavón, Cecilia (2000-2001). “El proyecto ‘life_sharing’ (0100101110101101.org)”. Revista *Ramona*, número 9-10: diciembre de 2000 – marzo de 2001. 54.
- Perloff, Marjorie (2010). *Unoriginal genius*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ré, Anahí Alejandra y Sued, Susana Romano (2014). “Expoesía. Alcances y resistencias”. En Vera Barros, Tomás (comp.) *Escrituras objeto. Antología de literatura experimental*. Buenos Aires: Interzona.
- Rodríguez, Gabriela (2015). “Las caligrafías heréticas de León Ferrari”. *Revista Conclusiones Analíticas*, año 2, número 2. 154-168.
- Schwartz, Jorge (1993). *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del '20. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Speranza, Graciela (2006). *Fuera de campo*. Barcelona: Anagrama.
- Verón, Eliseo (2000-2001). “La obra”. Revista *Ramona*, número 9-10, diciembre de 2000 – marzo de 2001. 46-50.
- Williams, Raymond (1982). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.