

## **Filiaciones: la literatura digital latinoamericana en la estela del “campo expandido”**

Germán Ledesma  
Departamento de Humanidades  
Universidad Nacional del Sur / CURZAS  
Universidad Nacional del Comahue  
Argentina  
gerledesma@hotmail.com

### **Resumen:**

Sobre la base de una interrogación sobre cuándo una época se define como tal, proponemos realizar un abordaje de literatura electrónica latinoamericana pero para trazar las filiaciones en una tradición ampliada de arte tecnológico. Con esto nuestra idea de “presente” prefigura un conglomerado complejo que se constituye a la vez de presente y pasado. Para ello, en una primera instancia revisaremos uno de los conceptos clave de la filosofía estética del siglo XX como es el de “campo expandido”, que Rosalind Krauss construye en la década del setenta, porque entendemos que sigue definiendo cierto modo de operar del arte en la actualidad. En paralelo, revisaremos los primeros experimentos de arte electrónico y pensaremos la “retícula” como figura moderna que se extiende a lo largo de las décadas en el ámbito de aquellas expresiones artísticas que, desde una perspectiva racionalista, atienden el avance tecnológico en distintos niveles.

**Palabras clave:** Literatura, Digital, Modernidad, Expandido, Computacional.

### **Affiliations: Latin American digital literature in the wake of the “expanded field”**

### **Abstract:**

Based on an interrogation of when an era is defined as such, we propose to make an approach to Latin American electronic literature but to trace the affiliations in an expanded tradition of technological art. With this our idea of "present" prefigures a complex conglomerate that is constituted at the same time of present and past. To do this, in the first instance we will review one of the key concepts of the aesthetic philosophy of the twentieth century such as the "expanded field", which Rosalind Krauss built in the seventies, because we understand that it continues to define a certain way of operating art today. In parallel, we will review the first experiments of electronic art and think about the "grid" as a modern figure that extends over the decades in the field of those artistic expressions that, from a rationalist perspective, attend to technological progress at different levels.

**Keywords:** Literature, Digital, Modernity, Expanded, Computational.

**Fecha de recepción:** 13/ 03/ 2025

**Fecha de aceptación:** 2/ 05/ 2025

Trabajar con literatura digital presenta el problema de la inmediatez. En principio, parecería que el tema es de tan rabiosa contemporaneidad que algunos procesos que aparecen como antecedentes de determinados desarrollos quedan eclipsados por la idea de que estamos atravesando un presente puro. La tentación es muy grande: digitalidad, escritura de código, tokens no fungibles, cadenas de bloques, inteligencia artificial, todos aspectos de la cultura contemporánea que pueden encararse desde un corpus de bibliografía bien reciente. Sin embargo, como decíamos, estos procesos son hijos de instancias anteriores que a su vez se recortan como hitos tanto en lo que refiere a lo histórico, social o económico como a lo específicamente estético. Por eso resulta clave trazar las filiaciones y, en lo que refiere a los experimentos artísticos, construir una tradición ampliada que permita adquirir cierta panorámica.

Para ello, en este artículo realizaremos tres operaciones. En una primera instancia, proponemos revisar el concepto de “campo expandido” de Rosalind Krauss, ya que se extiende como una irradiación desde fines del siglo XIX. Este concepto hará de aglutinador, en tanto marco ampliado en el que determinado arte que puede considerarse “moderno” se vincula con una zona de la producción “posmoderna” y con el arte digital multimedia del presente (que a su vez cabría pensar como una instancia “post-post”).<sup>1</sup> Luego, en un segundo apartado, sobre la base de un artículo de Matteo D’Ambrosio, recuperaremos características de los primeros experimentos de literatura computacional que se produjeron sobre fines de la década de 1950 y a lo largo de las décadas de 1960 y 1970 (y que son contemporáneos al momento en que Krauss construye su concepto de “campo expandido”). Finalmente, luego de revisar cierto componente concreto que se constata en ambos momentos del arte electrónico, pensaremos la figura moderna de la retícula como elemento productivo para reponer un componente de narración en estas expresiones que tienen una fuerte carga de visualidad.

### **El gran concepto aglutinador: el “campo expandido”**

“La escultura en el campo expandido” (así se llama el texto de Krauss) ha sido revisado con asiduidad aunque a veces suele presentarse de manera simplificada. Se trata de un artículo algo abigarrado, con alta densidad teórica que, a partir de la escultura como lenguaje artístico, historiza el proceso de expansión de los lenguajes desde fines del siglo XIX pero para hacer foco

---

<sup>1</sup> Con esta construcción nos referimos a una nueva franja temporal que se diferencia del “posmodernismo” a secas y que establece un vínculo dialéctico de continuidades y rupturas con las instancias anteriores. El nuevo quiebre viene dado por la ampliación de la ecología mediática digital a todos los espacios.

en la cuestión del medio inespecífico durante el posmodernismo. Dice Krauss: “A finales del siglo XIX asistimos al desvanecimiento de la lógica del monumento” (1996: 293), y esto es importante porque la escultura, hasta ese corte temporal, estaba ligada a dicha lógica. Entonces fines del XIX se señala como un momento en que determinados preceptos que aparecen como muy rígidos, y que ubican a la escultura en un sitio específico, empiezan a resquebrajarse. Según Krauss, es con “Las puertas del infierno” y “Balzac” de Rodin que la escultura da paso a otra cosa que puede definirse como “moderna”. Ambas obras inicialmente fueron concebidas como monumentos pero resultaron experimentos fallidos, de modo que no lograron asentarse en un sitio específico ni en representación de aquello que supuestamente debían representar. Y con esto terminaron erigiéndose en la cristalización del reverso de esas ideas. Dice Krauss:

Podría decirse que con estos dos proyectos escultóricos se traspasa el umbral de la lógica del monumento y se entra en el espacio de lo que podríamos llamar su condición negativa, en una especie de deslocalización, de ausencia de hábitat, una absoluta pérdida de lugar. O lo que es lo mismo, entramos en el arte moderno, en el período de la producción escultórica que opera en relación con esta pérdida del lugar, produciendo el monumento como abstracción, el monumento como mera señal o base, funcionalmente desubicado y fundamentalmente autorreferencial (1996: 293).

Entonces, de estos experimentos fallidos resulta una nueva lógica cifrada en la abstracción, la pérdida del sitio específico y la autorreferencialidad. Esto, que en principio a Krauss le sirve para describir el modernismo, luego será importante –por un movimiento dialéctico de continuidad y ruptura– para pensar la instancia superadora del posmodernismo en los sesenta y, luego, a nosotros para leer los experimentos que se producen al calor de nuevos quiebres tecnológicos durante el siglo XXI. Krauss habla de una característica “nómada” en la escultura modernista y es a partir de ese adjetivo que podemos trazar la serie con los dispositivos teóricos más contemporáneos.<sup>2</sup>

Ahora, el primer salto (entre el modernismo y el posmodernismo) está explicado justamente a partir del concepto de “expansión”. Krauss afirma que a partir de 1950 la condición negativa del monumento (la que describimos como propia del momento modernista) pasa a ser de pura negatividad; es decir, que la escultura directamente se define por lo que no es: en este caso, ni paisaje ni arquitectura ni sala de exposición. Y esto deriva, justamente, en una condición

---

<sup>2</sup> La noción de Krauss se recorta como el antecedente principal de una serie de conceptos que hoy se citan a la hora del abordaje de cierta literatura contemporánea; literatura que, a partir de determinados procedimientos, excede los límites del propio campo. Entre los dispositivos teóricos más nuevos que se vinculan con las nociones de Krauss se destaca la “condición diaspórica” que Josefina Ludmer (2006) señala como propia de los experimentos del presente (los cuales se inscriben, según sus planteos, en un estado postautónomo de la cultura), pero en realidad se trata de un abanico más amplio que va de la noción de “Poéticas del tránsito” (2017) de Carolina Rolle a la de “Escrituras nómades” de Belén Gache (2004), pasando por las de “Arte fuera de sí” (2004) de Ticio Escobar o la de “Fuera de campo” (2006) de Graciela Speranza.

expansiva que Krauss explica de forma matemática (primero a partir del grupo Klein y luego del grupo Piaget –1996: 296–), pero, más allá de esas complicaciones tan rigurosas, lo importante es cierto fuera de sí del lenguaje de la escultura en esa condición de “no paisaje” y “no arquitectura” que entra en diálogo con un campo más amplio, expandido y que contiene, precisamente, al paisaje y a la arquitectura. Podríamos decir que ahora la escultura (o cierta idea de lo que queda de ella) está hecha también del espacio que la rodea.

Dicho esquema se adecua a otras expansiones que quedan bajo la estela del concepto de Krauss, cuyo impacto está en íntima vinculación con el avance tecnológico. Me refiero a que, dentro del mundo de la literatura y el arte, podemos pensar en los términos de una expansión tecnológica que se traduce en una expansión de lenguajes propios hacia lógicas alternativas, fuera de las fronteras de lo que en otro momento podía pensarse como un sitio específico. Esto se traduciría de la siguiente manera: en los nuevos artefactos estéticos multimedia lo literario se define por aquello que no es literatura, sea ya el componente mediático, el económico o el estrictamente visual, pero que en ese mismo trayecto opera de manera expansiva en un campo ampliado que contiene, a su vez, lo mediático, lo económico y lo visual. Podríamos decir que la literatura (o cierta idea de lo que queda de ella) está hecha también del espacio que la rodea. Esta es la idea de Josefina Ludmer cuando explica sus “literaturas postautónomas”: para ella “todo lo cultural (y literario) es económico y todo lo económico es cultural (y literario)” y la realidad (que ahora es pensada desde los medios) “es ficción y la ficción es la realidad” (2006: 2). Dice:

Las literaturas postautónomas del presente saldrían “de la literatura”, atravesarían la frontera y entrarían en un medio (en una materia) real-virtual, sin afueras, la imaginación pública: en todo lo que se produce y circula y nos penetra y es social y privado y público y “real”. Es decir, entrarían en un tipo de materia donde no hay “índice de realidad” o “de ficción” y que construye presente y realidad-ficción (2006: 4).

Aunque cabría rectificar: es y no es la idea de Ludmer, porque en Krauss existe un conglomerado, que se releva virtualmente en un campo expandido (es decir, de múltiples dimensiones) pero donde cada elemento, en su propia negatividad, logra cierta definición. Sí es cierto que dicha definición es de baja intensidad o bajo alcance, a punto tal que esa salida hacia un campo expandido deriva en la idea de que existe un medio inespecífico.

Entonces, luego de pensar un primer salto que da como resultado el modernismo en las artes, Krauss piensa un segundo corte que se produciría a partir de 1950 pero que se extiende durante varias décadas. En ese tramo se constatan los proyectos computacionales que releva D'Ambrosio pero también una serie de nombres propios como exponentes del posmodernismo en “escultura” (así, entre comillas; más bien deberíamos hablar de arte visual en un sentido amplio): Krauss nombra a Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter

DeMaria, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman, entre otros. Es el momento en que se produce una profundización, a partir de aquella relación dialéctica de continuidad y ruptura, de algunas características del modernismo que ahora aparecen como diferenciales con respecto a cómo se dieron en un principio. La primera de ellas es, justamente, el lugar ampliado que ocupan los artistas dentro de un campo expandido (ya no “escultores”, decía en un paréntesis anterior, o “escritores” sino “artistas visuales” o “artistas conceptuales” en general) que lleva a la segunda característica orientada al debilitamiento del medio específico. Dice Krauss:

En la situación de la posmodernidad, la práctica no se define en relación a un determinado medio –escultura–, sino en relación a las operaciones lógicas sobre un conjunto de términos culturales, para los cuales puede utilizarse cualquier medio – fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos, o la propia escultura– (1996: 301-302).

Esto es importante para pensar el momento presente porque el avance tecnológico se caracteriza por una fusión de medios y lenguajes, ya que el entorno digital los codifica en bits (al menos los que pueden adoptar la superficie unidimensional de la pantalla: palabras, imágenes, videos, sonido), todo aunado en plataformas interactivas. E, incluso, esas pantallas suelen salir al espacio tridimensional: como en las grandes avenidas urbanas (que por la noche son iluminadas con la luz blanca de las publicidades), en las salas de los museos las pantallas adquieren un verdadero estatus escultórico. Entonces el componente verbal pasa a formar parte de un sistema más amplio y viceversa; en principio, se trata de un sistema heterogéneo, ciertamente centrado en la visualidad pero que incorpora el componente verbal a la formación del sentido estético. Y, decía, esto ocurre también de manera inversa: los experimentos literarios –centrados en la manipulación del componente verbal– incorporan elementos visuales desde el punto de vista de la narración y el sentido.

Bajo el paraguas de este concepto, entonces, se puede trazar una línea histórica que contenga la vertiente experimental del arte en su cruce con la tecnología, a partir de hitos muy marcados: las primeras vanguardias europeas, seguidas de las neovanguardias de mediados del siglo XX y, en correlación compleja, el arte digital del presente.

### **El siglo XX computacional: los primeros experimentos electrónicos**

Dentro de las manifestaciones de arte tecnológico que opera en ese régimen ampliado que describe Krauss, un eslabón importante para pensar el arte digital del presente ocupa la poesía computacional de fines de la década de 1950 en adelante. Se trata de los primeros experimentos estéticos de índole literaria que se producen a partir de resultados textuales generados por

computadoras de manera automatizada, en los que la palabra sale fuera de sí hacia el territorio de la visualidad, donde adquiere nuevas capas de sentidos. Como decíamos, hay un artículo de Matteo D'Ambrosio que es fundamental para pensar ese relevamiento y, desde determinados preceptos teóricos, establecer nexos y vinculaciones. El texto se titula "The Early Computer Poetry" y, en principio, allí aparecen nombres propios pero sobre todo características, que en un momento de plena incertidumbre con respecto al objeto (la primera poesía verdaderamente generada por máquinas) se erige como antecedente fundamental de un gesto que luego se repite en otro estadio del avance tecnológico. A punto tal que (a partir de los vínculos efectivos) es posible pensar en los términos ampliados de un "arte poética tecnológica", es decir que existirá una política estética común que se vincula con el cruce que el arte efectúa con las condiciones materiales de producción tecnológica de cada momento dado. En este sentido, con respecto a los planteos de D'Ambrosio, podemos afirmar que el estado incipiente del arte digital del siglo XXI se presenta en vínculo con el momento del arte en los 60, que a su vez señala las primeras experimentaciones de las vanguardias, pero paradójicamente a partir del concepto estético de "mirar hacia adelante". Dice D'Ambrosio:

Como sucedió con las vanguardias históricas, las prácticas creativas de la etapa temprana demuestran que, independientemente de la baja complejidad de los dispositivos utilizados y de los resultados expresivos logrados, había un anhelo de un *art à venir*, aún no plenamente identificado y, por lo tanto, todavía sin una definición plausible y reconocible (2018: 52).

Y, en efecto, la producción digital –que puede pensarse como una instancia avanzada de los ideales futuristas– recomienza, en un nuevo escenario tecnológico, el ciclo de aquella misma aspiración de un "arte por venir", siempre en desarrollo y en proceso de consolidación. De hecho, podríamos preguntarnos si el arte tecnológico –por la propia dinámica de constante innovación en materia de tecnologías– no será siempre y necesariamente un *work in progress*. En este sentido, D'Ambrosio cita a Walter Benjamin: "La historia de cada forma de arte –dice este último– muestra épocas críticas en las que una determinada forma aspira a efectos que podrían obtenerse completamente solo con un estándar técnico modificado, esto es, en una nueva forma de arte" (1992: 230).

Entonces, las filiaciones se recortan sobre esta figura dual que mira paralelamente hacia adelante y hacia atrás, pero, en lo que respecta al pasado, se desprende el gran señalamiento inicial para pensar el arte digital del presente; decíamos: las primeras vanguardias con componente técnico y –ahora ajustamos– particularmente el arte computacional de principios y mediados del siglo XX.

Según el relevamiento de D'Ambrosio, la primera obra de literatura electrónica propiamente dicha es de Theo Lutz y data de 1959. Se trata de una obra derivativa que va

construyendo una serie de enunciados en base a un archivo literario preexistente, en este caso la novela *El castillo* del escritor austrohúngaro Franz Kafka:

NICHT JEDER BLICK IST NAH. KEIN DORF IST SPÄT.  
EIN SCHLOSS IST FREI UND JEDER BAUER IST FERN.  
JEDER FREMDE IST FERN. EIN TAG IST SPÄT.  
JEDES HAUS IST DUNKEL. EIN AUGE IST TIEF.  
NICHT JEDES SCHLOSS IST ALT. JEDER TAG IST ALT.  
NICHT JEDER GAST IST WÜTEND. EINE KIRCHE IST SCHMAL.  
KEIN HAUS IST OFFEN UND NICHT JEDE KIRCHE IST STILL.  
NICHT JEDES AUGE IST WÜTEND. KEIN BLICK IST NEU.  
JEDER WEG IST NAH. NICHT JEDES SCHLOSS IST LEISE.  
KEIN TISCH IST SCHMAL UND JEDER TURM IST NEU.  
JEDER BAUER IST FREI. JEDER BAUER IST NAH.  
KEIN WEG IST GUT ODER NICHT JEDER GRAF IST OFFEN.  
NICHT JEDER TAG IST GROSS. JEDES HAUS IST STILL.  
EIN WEG IST GUT. NICHT JEDER GRAF IST DUNKEL.  
JEDER FREMDE IST FREI. JEDES DORF IST NEU.  
JEDES SCHLOSS IST FREI. NICHT JEDER BAUER IST GROSS.  
NICHT JEDER TURM IST GROSS ODER NICHT JEDER BLICK IST FREI.

*Theo Lutz, "Stochastische Texte" (1959) (imagen tomada del artículo de D'Ambrosio)*

Aquí tenemos esta primera característica que resulta útil para ir conformando conjuntos en distintas temporalidades, porque precisamente luego se sostiene como una constante: las siguientes obras son también derivativas y permutacionales: "I am that i am" de Brion Gysin (1960) y "Tape Mark I" de Nanni Balestrini (1961). "El principio básico –afirma D'Ambrosio– es tomar una línea o un poema existente y alterarlo de alguna manera sistemática". Pero sobre todo, a este componente hay que sumarle que el resultado textual viene acompañado por una serie de sentidos vinculados con la visualidad (la elección de las tipografías, la diagramación en la página):

I AM THAT I AM AM I AM THAT I AM I AM THAT THAT I AM I AM AM THAT I AM I  
 AM I THAT I AM AM AM I THAT I I AM AM I THAT THAT I AM AM I I THAT I AM I  
 I THAT AM I AM AM I THAT AM I I AM I THAT AM AM I AM I THAT THAT AM I AM I  
 THAT I AM I AM AM THAT I AM I I AM THAT I AM I I AM AM THAT THAT I I AM AM  
 THAT AM I I AM AM THAT AM I I I AM THAT AM I I AM THAT AM AM I I AM THAT  
 I AM I THAT AM AM AM I AM I THAT THAT AM AM I I I THAT AM AM I I AM THAT  
 AM I I THAT AM AM AM I THAT I AM AM AM AM I THAT I I AM AM I THAT THAT I AM  
 THAT I I AM AM AM THAT I I AM AM AM THAT I I I AM AM THAT I I I AM AM THAT  
 I I THAT AM AM AM I I THAT AM AM AM AM I I THAT AM AM I I I THAT AM AM I  
 THAT I I AM AM AM THAT I I AM AM AM THAT I I I AM AM THAT I I I AM AM THAT  
 I THAT I AM AM AM I THAT I AM AM AM AM I THAT I AM AM AM AM I THAT I AM AM  
 AM THAT I I AM AM AM AM THAT I I I AM AM THAT I I I AM AM THAT I I I AM AM  
 THAT AM I I AM AM AM AM I THAT I I AM AM AM AM I THAT I AM AM AM AM I THAT  
 AM I THAT I AM AM AM AM I THAT I I AM AM AM AM I THAT I AM AM AM AM I THAT  
 I AM THAT I AM AM AM I THAT I AM AM AM AM I THAT I AM AM AM AM I THAT I AM  
 THAT I AM I AM AM AM I THAT I AM AM AM AM I THAT I AM AM AM AM I THAT I AM  
 AM I THAT I AM AM AM I THAT I AM AM AM AM I THAT I AM AM AM AM I THAT I AM  
 THAT AM I AM I I THAT AM I AM AM I THAT AM I AM AM I THAT AM I AM AM I THAT  
 AM THAT I AM I I AM THAT AM I I I AM THAT AM AM AM I I THAT AM AM AM I I  
 AM AM THAT I I I AM AM THAT I I I AM AM THAT THAT I I AM AM AM THAT I I AM  
 AM AM THAT I I I AM AM THAT I I I AM AM THAT THAT I I AM AM AM THAT I I AM  
 THAT AM I I I I THAT AM AM I I I AM AM THAT THAT I I AM AM AM THAT I I AM  
 AM THAT AM I I I AM THAT AM I I I AM THAT AM AM I I AM THAT AM AM I I AM  
 I AM I AM THAT THAT I AM I AM AM THAT AM I I I AM THAT I AM AM I I AM THAT  
 AM I I AM THAT THAT AM I I AM AM AM THAT AM I I I AM THAT AM I I I AM THAT  
 I I AM AM THAT THAT I I AM AM AM THAT I I AM AM AM THAT I I AM AM AM THAT  
 AM I I AM THAT THAT I I AM AM AM THAT I I AM AM AM THAT I I AM AM AM THAT  
 I AM I AM THAT THAT I I AM AM AM THAT I I AM AM AM THAT I I AM AM AM THAT  
 AM I AM I THAT THAT I I AM AM I I THAT I AM AM AM I THAT I AM AM AM I THAT  
 I AM I AM I THAT THAT I I AM AM I I THAT I AM AM AM I THAT I AM AM AM I THAT  
 AM I AM I THAT THAT I I AM I AM I I THAT AM I AM AM I THAT AM I AM AM I THAT  
 AM AM I I THAT THAT AM AM I I I THAT AM AM I I I THAT AM AM AM I I THAT AM  
 AM AM I I THAT THAT AM AM I I I THAT AM AM I I I THAT AM AM AM I I THAT AM

"I am that i am" de Brion Gysin (1960) (imagen tomada del artículo de D'Ambrosio)

MENTRE LA MOLTITUDINE DELLE COSE ACCADE I CAPELLI TRA LE LABBRA TRENTA VOLTE PIU  
 LUMINOSO DEL SOLE GIACQUERO IMMOBILI SENZA PARLARE MALGRADO CHE LE COSE FIORISCANO  
 SI ESPANDE RAPIDAMENTE FINCHE NON MOSSE LE DITA LENTAMENTE L ACCECANTE GLOBO  
 DI FUOCO CERCANDO DI AFFERRARE LA SOMMITA DELLA NUVOLO

E MENTRE LA MOLTITUDINE DELLE COSE ACCADE I CAPELLI TRA LE LABBRA ESSE TORNANO TUTT  
 ALLA LORO RADICE L ACCECANTE GLOBO DI FUOCO GIACQUERO IMMOBILI SENZA PARLARE  
 TRENTA VOLTE PIU LUMINOSO DEL SOLE FINCHE NON MOSSE LE DITA LENTAMENTE SI ESPANDE  
 RAPIDAMENTE CERCANDO DI AFFERRARE LA SOMMITA DELLA NUVOLO

MENTRE LA MOLTITUDINE DELLE COSE ACCADE L ACCECANTE GLOBO DI FUOCO ESSE TORNANO  
 TUTTE ALLA LORO RADICE SI ESPANDE RAPIDAMENTE FINCHE NON MOSSE LE DITA LENTAMENT  
 E QUANDO RAGGIUNGE LA STRATOSFERA GIACQUERO IMMOBILI SENZA PARLARE TRENTA VOLTE PIU  
 LUMINOSO DEL SOLE CERCANDO DI AFFERRARE ASSUME LA BEN NOTA FORMA DI FUNGO

MENTRE LA MOLTITUDINE DELLE COSE ACCADE I CAPELLI TRA LE LABBRA ESSE TORNANO TUTT  
 ALLA LORO RADICE L ACCECANTE GLOBO DI FUOCO GIACQUERO IMMOBILI SENZA PARLARE  
 TRENTA VOLTE PIU LUMINOSO DEL SOLE FINCHE NON MOSSE LE DITA LENTAMENTE SI ESPANDE  
 RAPIDAMENTE CERCANDO DI AFFERRARE LA SOMMITA DELLA NUVOLO

MENTRE LA MOLTITUDINE DELLE COSE ACCADE L ACCECANTE GLOBO DI FUOCO ESSE TORNANO  
 TUTTE ALLA LORO RADICE SI ESPANDE RAPIDAMENTE FINCHE NON MOSSE LE DITA LENTAMENT  
 E QUANDO RAGGIUNGE LA STRATOSFERA GIACQUERO IMMOBILI SENZA PARLARE TRENTA VOLTE PIU  
 LUMINOSO DEL SOLE CERCANDO DI AFFERRARE ASSUME LA BEN NOTA FORMA DI FUNGO

LA TESTA PREMUTA SULLA SPALLA TRENTA VOLTE PIU LUMINOSO DEL SOLE GIACQUERO IMMOBILI  
 SENZA PARLARE ASSUME LA BEN NOTA FORMA DI FUNGO FINCHE NON MOSSE LE DITA LENTAMENTE  
 L ACCECANTE GLOBO DI FUOCO CERCANDO DI AFFERRARE SI ESPANDE RAPIDAMENTE I CAPELL  
 I TRA LE LABBRA QUANDO RAGGIUNGE LA STRATOSFERA

IO CONTEMPLIO IL LORO RITORNO FINCHE NON MOSSE LE DITA LENTAMENTE L ACCECANTE GLO  
 BO DI FUOCO ESSE TORNANO TUTTE ALLA LORO RADICE LA TESTA PREMUTA SULLA SPALLA TREN  
 TA VOLTE PIU LUMINOSO DEL SOLE GIACQUERO IMMOBILI SENZA PARLARE ASSUME LA BEN NOTA FO  
 RMA DI FUNGO I CAPELLI TRA LE LABBRA SI ESPANDE RAPIDAMENTE

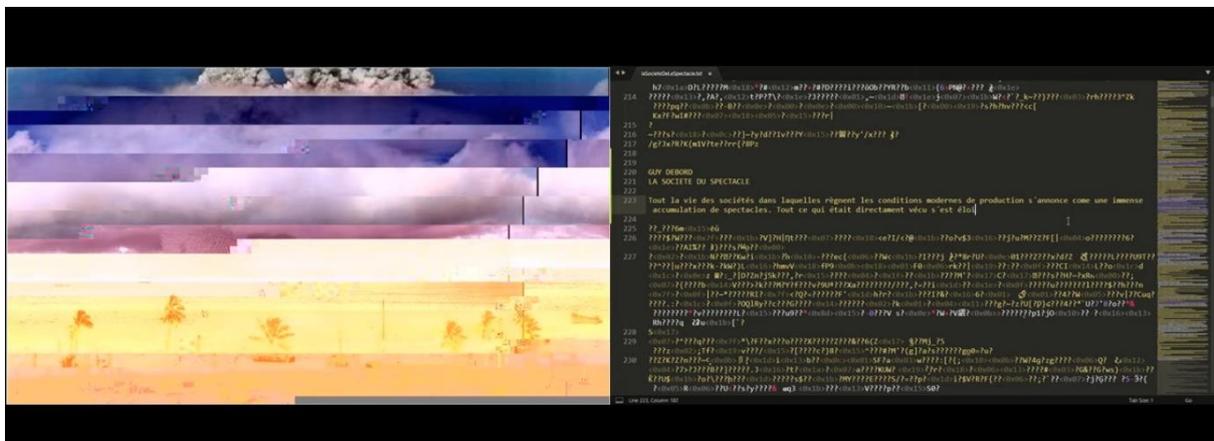
IO CONTEMPLO IL LORO RITORNO FINCHE NON MOSSE LE DITA LENTAMENTE L ACCECANTE GLO  
 BO DI FUOCO ESSE TORNANO TUTTE ALLA LORO RADICE I CAPELLI TRA LE LABBRA TRENTA VO  
 LTE PIU LUMINOSO DEL SOLE GIACQUERO IMMOBILI SENZA PARLARE SI ESPANDE RAPIDAMENTE  
 CERCANDO DI AFFERRARE LA SOMMITA DELLA NUVOLO

IO CONTEMPLO IL LORO RITORNO FINCHE NON MOSSE LE DITA LENTAMENTE L ACCECANTE GLO  
 BO DI FUOCO ESSE TORNANO TUTTE ALLA LORO RADICE I CAPELLI TRA LE LABBRA TRENTA VO  
 LTE PIU LUMINOSO DEL SOLE GIACQUERO IMMOBILI SENZA PARLARE SI ESPANDE RAPIDAMENTE  
 CERCANDO DI AFFERRARE LA SOMMITA DELLA NUVOLO

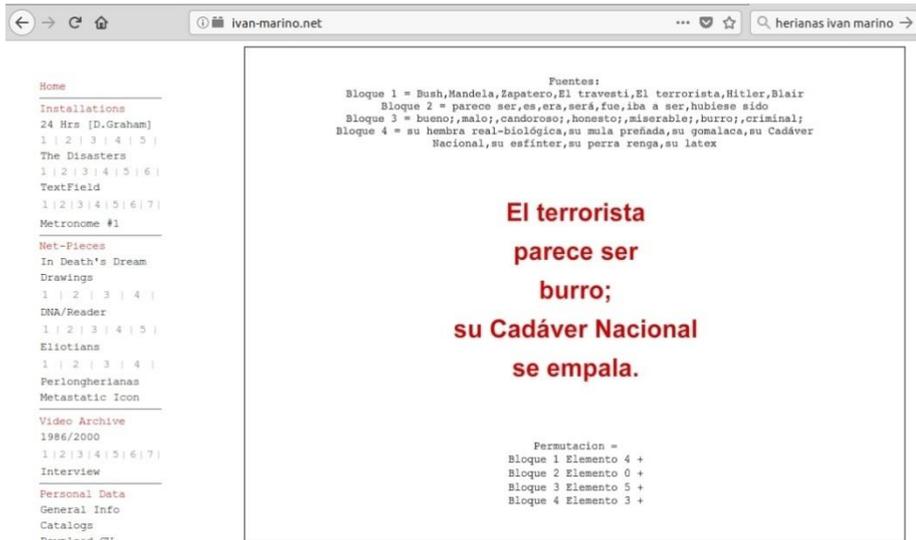
TAPE MARK

"Tape Mark I" de Nanni Balestrini (1961) (imagen tomada del artículo de D'Ambrosio)

Esto es una constante que se mantiene incluso hasta nuestros días. La derivación y el énfasis en la visualidad, en sintonía con este origen histórico de la poesía electrónica, parecería ser piedra de toque en los experimentos contemporáneos. Solo por nombrar algunos, podríamos señalar “IP Poetry” de Gustavo Romano, basado en la generación automatizada de poesía a partir de la búsqueda en tiempo real de material contenido en distintos sitios de internet; “Devenir código”, también de Romano, que trabaja a partir de imágenes preestablecidas (la célebre fotografía de Eddie Adams, por ejemplo, en la que el jefe de la Policía Nacional de Vietnam del Sur ejecuta a sangre fría a un prisionero desarmado), imágenes que se van modificando a partir de la inclusión de material textual en el lenguaje de código que las configura como imágenes; y además una serie completa que –en la línea de Lutz– trabaja con obras literarias que adquieren una nueva forma en un nuevo contexto: “Eliotians” y “Perlongherianas” de Iván Marino, que usan como banco textual obras de Eliot y de Perlongher respectivamente; “Cuatro días con Borges en mente” y “Libros de arena” de Mariano Sardón, que realizan configuraciones a partir de la literatura de Borges; o “Eveline, fragmentos de una respuesta” de Marina Zerbarini y “Góngora Wordtoys” de Belén Gache, que hacen lo propio a partir de la literatura de Joyce y de Góngora respectivamente. A este corpus argentino se le podrían sumar otros proyectos del contexto latinoamericano: “Flicts”, por ejemplo, del brasileiro Ziraldo, ya que se trata de un proyecto hipermedia y derivacional a partir del libro homónimo publicado en 1969; “Plagio del afecto” del chileno Carlos Cociña, que deriva de una serie de obras de otros autores citados en cada caso o “Poesía necrológica colombiana” de David Medina, que es un proyecto generativo a partir de la obra de nueve poetas muertos de su propia tradición nacional.



*Fragmento de secuencia de “Devenir código” de Gustavo Romano (captura de pantalla)*



*Fragmento de "Perlongherianas" de Iván Marino (captura de pantalla)*

-  Me seguirás con el deseo mudo,
-  ii
-  de voces muertas; cantos a ramilletes secos
-  las últimas violetas. en tus manos
-  la poesía es la única compañera
-  o sólo del desdén con el veneno
-  hay el hondo cansancio que en la lucha,
-  burila un ave su silueta
-  juana incansable de la tropa humana.
-  sube con ala enorme mi numen soberano,
-  que oculta mano en el espacio tiende.
-  de noche mis pensamientos
-  llenaba el sendero. de pronto un lamento,
-  el néctar á gustar...
-  y la muerte en tus palabras está
-  ven conmigo y fijemos el instante
-  reconstruyen mis rotas alegrías;
-  feliz formaron la obsesión de hablarnos
-  de mis ramas
-  por cuyas blancas hojas vagaron los pinceles

*Fragmento de "Poesía necrológica colombiana" de David Medina (captura de pantalla)*

A partir de ese carácter derivativo, como pasaba con los experimentos de mediados del siglo XX, los resultados textuales son imprevisibles y ahí radica gran parte del peso específico de estos proyectos. En realidad, se trata de un vértice complejo, en el que azar y planificación

conviven. En este sentido, cabe la idea de “azar objetivo” de André Bretón (Bürger 1997: 125),<sup>3</sup> ya que en este caso la programación desata las búsquedas a partir de un mecanismo regulatorio y el poema (o el proyecto textual en un sentido amplio) resulta de los azarosos encuentros y combinaciones de un material predeterminado. Peter Bürger, cuando describe esta operatoria vanguardista, habla de “la producción mediada del azar” (1997: 128), 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” (*ibídem*). En cuanto a dicha imprevisibilidad, y con respecto a aquel momento inicial de poesía electrónica, D’Ambrosio construye el concepto de “serendipia cibernética”, es decir, la consecuencia de movilizar la maquinaria de la composición estética, en este caso literalmente maquínica, en función de un hallazgo inesperado. Esto es importante a tal punto que sobre fines de esa misma década, en 1968, se conforma la exposición “Cybernetic Serendipity” donde el haiku aparece como productivo para la reformulación informática y el hallazgo de la novedad.

Pero las filiaciones de la literatura digital del presente con el período van más allá de las fronteras del arte electrónico y esto tiene que ver con dos grandes pilares: el gesto conceptual y la preeminencia visual de los proyectos. Cuando D’Ambrosio reconstruye el caldo de cultivo que dio lugar a un tipo de poesía computacional señala como hito relevante el nacimiento del Oulipo francés, fundado justamente en la misma época, ya que consideró el uso de estructuras matemáticas en obras literarias; pero sobre todo la poesía concreta, que se vincula con la poesía informática desde un inicio y de manera explícita: la obra “Computer’s first Christmas card” de Edwin Morgan, por ejemplo, fue incluida en una de las primeras antologías sobre concretismo y en “Computer for the Arts”, un libro de Dick Higgins del momento, ya se habla de un nuevo subgénero: la poesía concreta computacional (65).<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> En términos de Bürger, el “azar objetivo” “se basa en la selección de elementos semánticos concordantes (...) en sucesos independientes entre sí” (1997: 125).

<sup>4</sup> D’Ambrosio releva otros ejemplos de poesía concreta computacional: de Marc Adrian, “Semantic infra- and meta- structure” de 1970 (cf. 68); de Alan Sutcliffe, “Poem no. 3142” de 1969 (cf. 68). En este sentido, Kenneth Newell afirma que “los principios básicos de versificación por computadora de cambio permutacional, aleatoriedad y repetición siempre han sido ingredientes comunes en la poesía concreta” (1983:161). En esta línea, cobra una especial relevancia la producción del alemán Max Bense, por “la idea de que los modelos textuales de la poesía concreta pueden haber transferido en la experimentación de poesía informática” (D’Ambrosio: 53).

THE COMPUTER'S FIRST CHRISTMAS CARD

jollymerry  
hollyberry  
jollyberry  
merryholly  
happyjolly  
jollyjelly  
jellybelly  
bellymerry  
hollyheppy  
jollyMolly  
marryJerry  
merryHarry  
hoppyBarry  
heppyJarry  
boppyheppy  
berryjorry  
jorryjolly  
moppyjelly  
Mollymerry  
Jerryjolly  
bellyboppy  
jorryhoppy  
hollymoppy  
Barrymerry  
Jarryhappy  
happyboppy  
boppyjolly  
jollymerry  
merrymerry  
merrymerry  
merryChris  
ammerryasa  
Chrismerry  
asMERRYCHR  
YSANTHEMUM

*"Computer's first Christmas card" de Edwin Morgan (1965) (imagen tomada del artículo de D'Ambrosio)*

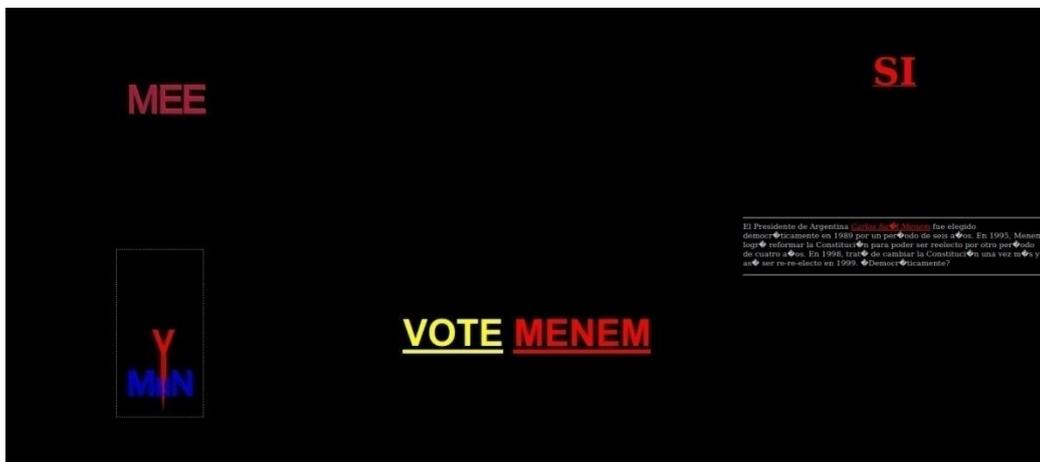
Esta clave, que deriva del concretismo informático en los inicios de la poesía electrónica, es fundamental para pensar la poesía digital del presente. De hecho, podría decirse que en un nuevo ecosistema mediático (es decir, a partir de las nuevas posibilidades técnicas que habilita la cultura digital), los proyectos actuales llevan a un nivel material el programa concreto de aunar letra y movimiento. De nuevo, las obras son varias: desde la icónica "9Menem9" de Fabio Doctorovich y los anipoemas de Ana María Uribe,<sup>5</sup> pasando por "Untitleddocument" de Ciro Múseres, "Telecommunication traffic visualizations" de Mariano Sardón, o por múltiples experimentos de Milton Läufer,<sup>6</sup> y de Iván Marino,<sup>7</sup> hasta "Rescate" de Gabriela Golder. A este corpus argentino se le podrían sumar otros proyectos del contexto latinoamericano que recuperan esta impronta

<sup>5</sup> Entre otros, se destacan "Gimnasia", "Escalera", "Poema cortante" y "Tren en marcha".

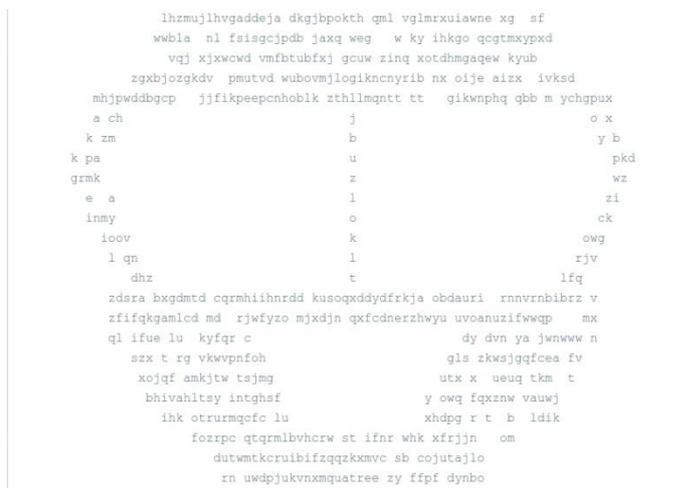
<sup>6</sup> Entre otros, se destacan "Los caligramas de Babel", "¿Dónde está?" y "Charsein I".

<sup>7</sup> Entre otros, se destacan "Text field" y "Ways to read Sade".

concretista, incluso desde momentos muy tempranos con respecto a la línea histórica de la clave experimental; entre ellos, se destacan “El caminante” del uruguayo Eduardo Darino y “Le tombeau de Mallarmé” del brasileiro Ethos Albino de Souza. En todos los casos, el componente verbal excede los márgenes de su significación semántica y pasa a establecer sentidos en niveles que tienen que ver con lo visual, lo sonoro y lo cinético. En la estela teórica de Krauss, podríamos decir que en todos estos proyectos la palabra adquiere un verdadero estatus escultórico.



Fragmento de “9Menem9” de Fabio Doctorovich (captura de pantalla)

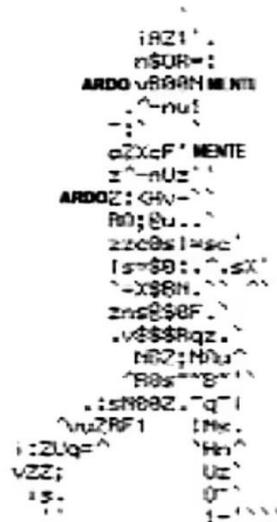


Fragmento de “Los caligramas de Babel” de Milton Läufer (captura de pantalla)





*Fragmento de “Rescate” de Gabriela Golder (captura de pantalla)*



*Fragmento de “El caminante” de Eduardo Darino (captura de pantalla)*

Entonces, la literatura digital del presente tiene una tradición específica pero a la vez amplia que puede ser rastreada a partir de características muy puntuales: gesto de innovación, uso de material preexistente, componente generativo, búsqueda de resultados inesperados (activación del azar) y, sobre todo, concepción espacial del sentido del texto.<sup>8</sup> Este sentido

<sup>8</sup> Esto significa que la página, en sus componentes visuales, se destaca como un espacio significativo.

espacial, que también puede enunciarse como “sentido visual” –en términos de D'Ambrosio corresponde con las figuras de una “sintaxis del espacio textual” (cf. D'Ambrosio 53)<sup>9</sup> y de “formas de escritura posverbal” (70)– presenta una complejidad para los estudios literarios que abordan estos experimentos desde preceptos específicos de la literatura. Ya se trate de los proyectos computacionales de la primera época o de los desarrollos digitales del presente se activa la pregunta sobre cómo leer el aspecto visual que resulta preponderante. Es decir: ¿cómo leer un elemento visual recuperando preceptos vinculados con la narración y el sentido?

### **¿Cómo leer el componente visual?: el caso de las “retículas”**

Atendiendo a esta problemática, sobre todo en lo referido a aquellos abordajes que deciden mantener cierta idea de especificidad (en este caso literaria) en objetos multimedia que operan en un campo expandido, metodológicamente resulta ejemplar otro artículo de Krauss que se llama “Retículas”. Allí, la teórica estadounidense recupera la forma eminentemente moderna, antinarrativa, de la retícula, como expresión de cierto repliegue de las artes visuales sobre sí mismas pero su lectura termina reponiendo un movimiento inverso a partir del cual los resultados estéticos sirven para pensar procesos contextuales que van más allá del señalamiento de la propia composición estética. Esta lectura activa una serie de sentidos que sirven para abordar otros experimentos, también de difícil lectura, que incluso pueden definirse como literarios y que continúan esa línea moderna en un nuevo contexto. Son experimentos que exploran las posibilidades del componente verbal en un nuevo ecosistema pero, sobre todo, decididamente visuales.

En el planteo de Krauss, la retícula se erige como expresión de la autonomía del arte: “allanada, geometrizada y ordenada, es antinatural, antimimética y antirreal. Es la imagen del arte cuando este vuelve la espalda a la naturaleza” (1996b: 22). Y resulta interesante pensar este elemento en un nuevo contexto, que a partir de los postulados de Ludmer definíamos como “postautónomo”, porque ese flujo de conciencias que constituye nuestra ecología mediática, flujo de palabras e imágenes que opera en un “régimen de ambivalencia” y de indistinción,<sup>10</sup> y que constituye una “imaginación pública”, en algún nivel –en la preponderancia del componente semiótico– da también la espalda a la naturaleza, entendida en sentido amplio (podríamos decir: le da la espalda a un referente concreto). Esto significa que dicho flujo es autopoietico,

---

<sup>9</sup> Estos conceptos salen del análisis de los presupuestos teóricos de Bense (54).

<sup>10</sup> Según los planteos de Ludmer, lo cultural es económico y mediático a la vez que lo mediático y económico es cultural; así como la realidad es ficción y la ficción es, a la inversa, también realidad.

autorreferencial. Pero en esa separación del mundo, que se vincula con su carácter técnico, a su vez señala la propia época: vivimos en un presente algorítmico, matemático, informacional.

Este desarrollo del arte en la postautonomía, que se constata en objetos literarios que enfatizan su visualidad, obliga a trazar una línea histórica que nos vuelve a llevar a finales del siglo XIX y principios del XX. Se trata, como en el paso del modernismo al posmodernismo, de una relación dialéctica entre continuidad y ruptura. El arte que se produce en el entorno digital, a la vez que tiene sus propias particularidades, es hijo de una vocación centenaria: la de erigirse en una manifestación significativa del presente. Dice Krauss: “Al ‘descubrir’ la retícula, el cubismo, De Stijl, Mondrian o Malevich desembarcaron en un territorio completamente desconocido. O lo que es lo mismo, desembarcaron en el presente, declarando la pertenencia al pasado de todo lo demás” (1996b: 24). Entonces, en el centro de esa lógica dialéctica, el arte digital se constituye como un objeto que es producto del modo de funcionamiento del presente y a la vez se reconoce como parte de una tradición más amplia. Con ello, ese presente que funciona como trasfondo significativo de cada experimento deja de ser un presente “puro” y pasa a ser uno hecho de diferentes temporalidades; podríamos decir que es a la vez presente y pasado. Por eso todavía el artículo de Krauss sobre el “campo expandido” nos resulta útil, un texto escrito a mediados de siglo XX pero con la mirada puesta hacia un momento bastante anterior.

En esa estela, Krauss afirma que “no importa que la retícula no esté presente en el arte del siglo XIX; es precisamente en esas bases históricas donde debemos penetrar para encontrar sus fuentes” (1996b: 29). Y eso es lo que hace a partir de un relevamiento extra-artístico: en particular, de la literatura relacionada con la óptica fisiológica (ya que era ilustrada con retículas). Por eso, si en la modernidad la retícula se constituye como elemento antinarrativo, netamente formal, que señala la propia composición geométrica de la pintura, en el estudio de Krauss sirve para poner el foco fuera del lenguaje específico y, a partir de allí, pensar la época como un gran conglomerado. En algún punto se trata de cierta posición paradójica, tal como describíamos de aquel carácter autorreferencial del flujo de imágenes que conformaría hoy la “imaginación pública” según Ludmer, ya que en su carácter técnico se puede reponer un sentido extra-artístico, que tiene que ver con relevar una época signada por la racionalidad científica. Carácter técnico de la fisiología, entonces, que –en tanto matriz de conocimiento científico y de abstracción– opera como trasfondo de la pintura moderna, y carácter técnico, a su vez, de la programación que –en el mismo nivel– opera como trasfondo del arte digital y de cierta literatura que tiene un ojo puesto en procesos que parecerían extra-literarios.

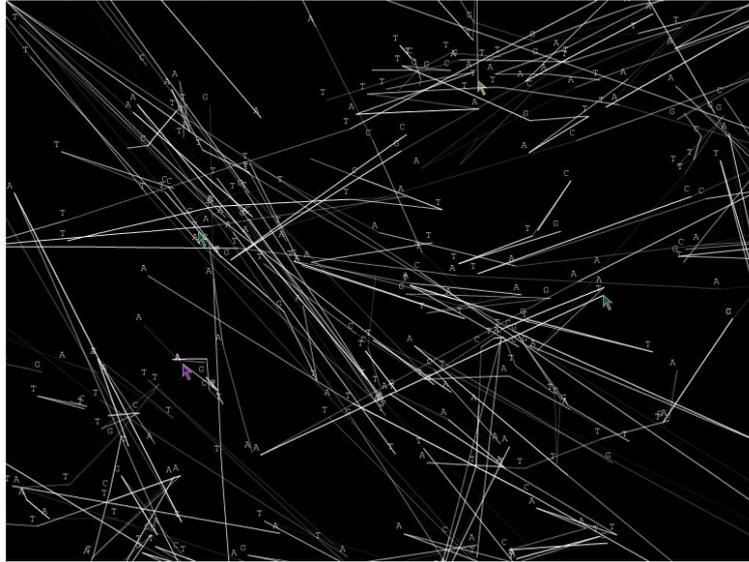
En efecto, gran parte de los proyectos de poesía digital son reticulados y/o abstractos. En cuanto a la abstracción –característica que habilita una lectura desde la autosuficiencia del arte como esfera separada–, de igual forma que ocurría con las retículas de Krauss, permite pensar el

modo de funcionamiento de la propia época en la que esos proyectos están inscriptos, ya que se trata de un momento de particular abstracción en distintos niveles, en sintonía con una de las formas más abstractas del capitalismo: el modelo de la financiarización o capitalismo informacional.<sup>11</sup> “Untitleddocument” de Ciro Múseres, por ejemplo, es una obra directamente expulsiva. Amparada en una estética “noise”, propone al usuario un recorrido dificultoso: con un fondo de música electrónica se van abriendo ventanas que muestran mensajes extrañados sobre un pastiche visual de letras que se mueven y que dificultan cualquier tipo de lectura. Muchos experimentos de Milton Läufer siguen este mismo patrón de ilegibilidad donde el referente exterior queda cancelado: “en cos”, “La ruta del remordimiento”, “Nada cosmos caos”, “Los Caligramas de Babel”, “El ojo y la mano”. Palabras superpuestas, neologismos sin sentido semántico, elementos fuera de foco y con faltantes articulan, en cada caso, un ecosistema *glitch*. “DNA Reader” de Iván Marino, por su parte, sigue la misma línea, ya que el resultado final suele ser, invariablemente, un caos de rayas autosuficientes. Algo parecido ocurre en “Eveline, fragmentos de una respuesta” de Marina Zerbarini, donde se descompone la linealidad del relato. A este corpus argentino podríamos sumar otras propuestas latinoamericanas; por nombrar algunas, “Degenerativa” del mexicano Eugenio Tiselli, que se va volviendo ilegible a partir de la incorporación de la escritura de código en una plantilla que muestra un texto predefinido o “Poesía sonora inspirada en Kurtz Schwitterz” del peruano Michael Hurtado, ya que –si bien hay elementos reconocibles– puede definirse como una experimentación de “puro ruido” en sus tres niveles compositivos: verbal, visual y sonoro.

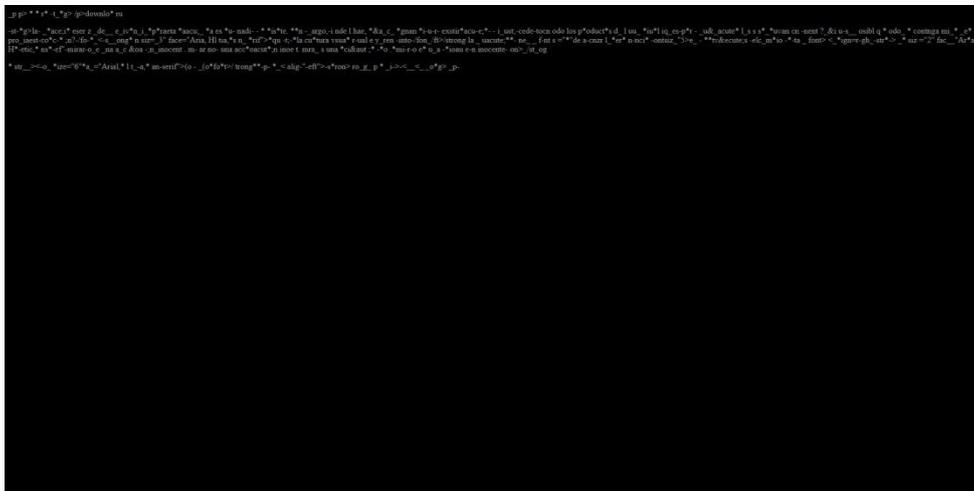
---

<sup>11</sup> La abstracción es una constante en la teoría sobre economía financiera; Nicky Marsh, por ejemplo, habla del “proceso de abstracción que se volvió sinónimo de las finanzas modernas, mientras la riqueza circula a través de representaciones que se vuelven cada vez más independientes de sus orígenes materiales” (en Robinson 2020: 6). Anselm Jappe, por su parte, profundiza sobre el concepto de abstracción capitalista desde una mirada evidentemente crítica: “La sociedad mercantil –afirma– es la primera sociedad en la que el vínculo social se vuelve abstracto, separado del resto, y donde esta abstracción, en cuanto abstracción, se hace realidad. El aspecto concreto de las cosas se subordina a la abstracción y por eso la abstracción genera consecuencias destructivas. El trabajo abstracto reduce todo a la unidad, a un gasto, simple o multiplicado, de esa facultad de trabajar que todos los hombres tienen en común” (2016: 65).





*Fragmento de "DNA reader" de Iván Marino (captura de pantalla)*



*Fragmento de "Degenerativa" de Eugenio Tiselli (captura de pantalla)*



*Fragmento de "Poesía sonora inspirada en Kurtz Schwitzerz" de Michael Hurtado (captura de pantalla)*

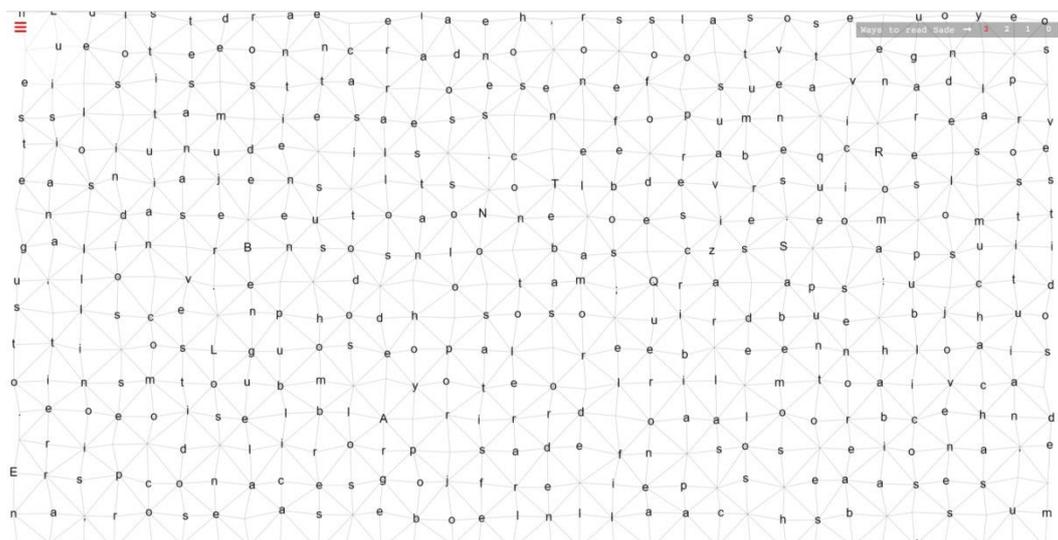
Sumado a este componente de abstracción, la retícula también se recorta como una figura constante en los experimentos digitales. Los ejemplos son realmente variados; por nombrar algunos: "Text field" y "Eliotians" de Iván Marino, "Códigos" de Milton Läuffer, "Telecommunication traffic visualizations" de Mariano Sardón, "Intimidad" de Leonardo Solaas, algunos fragmentos de "Untitleddocument" de Ciro Museres, o en el contexto latinoamericano, "Génesis" y "Não!" del brasileño Eduardo Kac o "Ruedapalabra" del uruguayo Juan Ángel Italiano. "Text field" se trata de una obra en la línea concreta, en la que una serie de letras se disponen sobre el fondo de una pequeña red y que –al moverlas con el cursor– se distribuyen en la pantalla configurando distintas disposiciones, como si fueran roturas en esa red de signos lingüísticos; "Eliotians", por su parte, consta de una plantilla donde puede verse un texto del escritor T. S. Eliot, dispuesto en una cuadrícula y cuyas letras caen al pasar el cursor, de modo que quedan amontonadas en la parte inferior de la pantalla; "Códigos", mientras tanto, es una pieza generativa, también en base a un texto de Eliot, que a partir de una interacción del usuario produce una plantilla con ceros y unos que luego se transforman en una partitura musical ejecutable; por otro lado, "Telecommunication" es una instalación pensada para museos que recupera el tráfico de telecomunicaciones de la zona en ese momento y que, en algunas instancias, sigue el mapa reticulado de la ciudad y a su vez una disposición reticular de datos en una pizarra; "Intimidad", por su parte, recupera la imagen del árbol completo de carpetas del disco duro de la computadora del autor, de modo que se requirieron 198 capturas de pantalla que terminaron ocupando 32 metros de altura; "Untitleddocument", como decíamos, se trata de una obra interactiva en clave "noise" que ocasionalmente, en el marco caótico del proyecto, deriva en una disposición centrada, calculada, que puede ser pensada a partir de la figura moderna de la retícula; "Génesis", además de presentarse en una configuración reticulada, está atravesada por el componente científico desde su gestación, ya que trabaja a partir de un proceso de conversión de código morse a bases de ADN desarrollado por el propio artista; "Não!", por su parte, consta de una serie de textualidades organizadas en cinco secuencias de nueve letras mayúsculas, con lo que representa una diagramación matemática, que emula la icónica cartelería led de Wall Street; y "Ruedapalabra", finalmente, es una obra interactiva que consta de una interfaz rectangular dividida en tres zonas por tres zonas donde se ubican nueve bocas con diferentes combinaciones de color.



Time present and time past Are both perhaps present in  
time future And time future contained in time past  
. If all time is eternally present All time is unredeemable.  
What might have been is an abstraction Remaining a perpetual possibility  
Only in a world of speculation. What might have been and what has been  
Point to one end which is always present. Footfalls echo in the memory  
Down the passage which we did not take Towards the door we never opened  
Into the rose garden. My words echo Thus in your mind. But to what purpose  
Disturbing the dust on a bowl of rose leaves I do not know. Other echoes  
Inhabit the garden. Shall we follow Quick said the bird find them find them  
Round the corner. Through the first gate Into our first world shall we follow  
The deception of the thrush into our first world. There they were dignified  
invisible Moving without pressure over the dead leaves In the autumn heat  
through the vibrant air And the bird called in response to The unheard music  
hidden in the shrubbery And the unseen eyebeam crossed for the roses  
Had the look of flowers that are looked at. There they were as our guests  
accepted and accepting. So we moved and they in a formal pattern Along  
the empty alley into the box circle To look down into the drained pool.  
Dry the pool dry concrete brown edged And the pool was filled with water  
out of sunlight And the lotos rose quietly quietly The surface glittered  
out of heart of light And they were behind us reflected in the pool.  
Then a cloud passed and the pool was empty. Go said the bird for the  
leaves were full of children Hidden excitedly containing laughter. Go go go  
said the bird human kind Cannot bear very much reality.

y

Fragmento de "Eliotians" de Iván Marino (captura de pantalla)



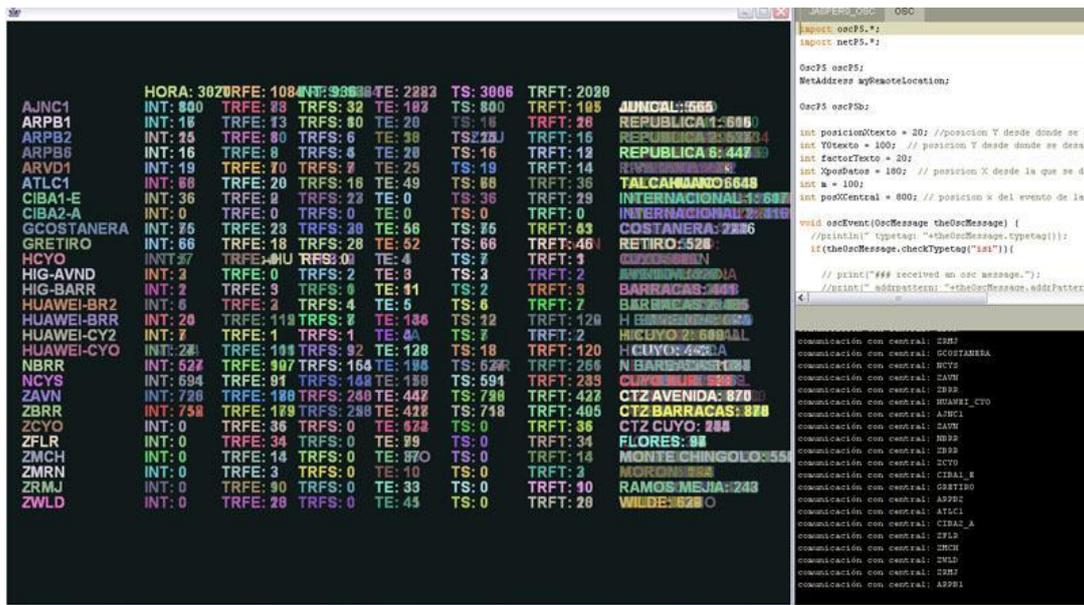
Ways to read Sade

Fragmento de "Ways to read Sade" (de la serie "Textfields) de Iván Marino (captura de pantalla)

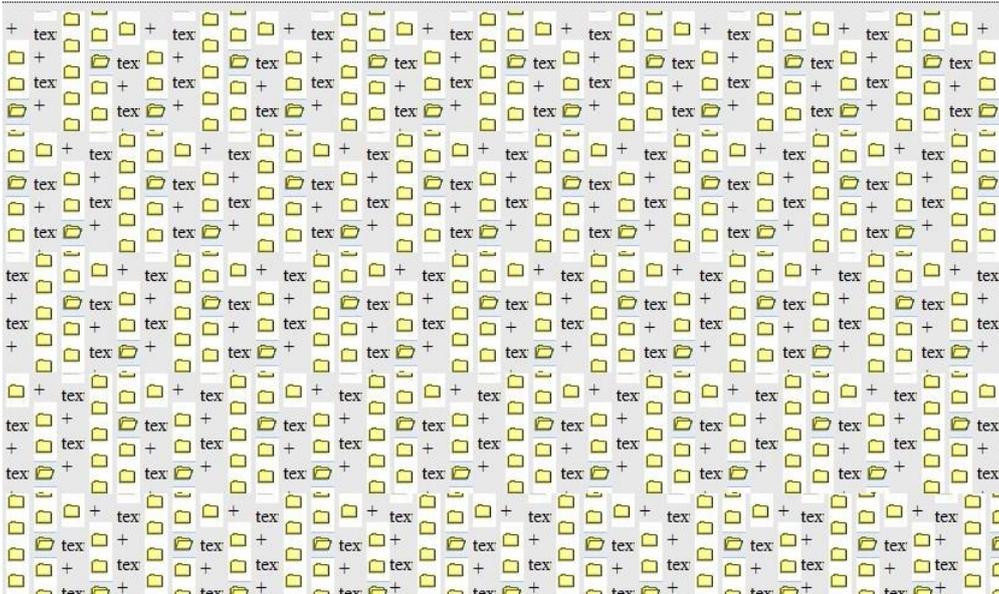


```
10001101010111001001100101 01100011011011110111001110100011000010110100101
1011100110010101100100 0110100101101110 01110100011010010110110101100101 011100
000110000101110011011101000101110
0100100101100110 011000010110110001101100 01110100011010010110110101100101 0110
100101110011 01100101011101000110010101110010011011100110000101101100011011000
1111001 01110000011100100110010101110011011001010110111001110100
010000010110110001101100 01110100011010010110101100101 0110100101110011 0111
010101101110011100100110010101100100011001100101011011011011000010110001001
101100011001010101110 please wait
01010111011010000110000101110100 0110110101101001011001110110100001110100 01101
000011000010111011001100101 01100010011001010110010101101110 0110100101110011 0
110000101101110 01100001011000100111001101110100011100100110000101100011011101
0001101001011011101101110
0101001001100101011011011000010110100101101110011010010110111001100111 01100
001 011100000110010101110010011100000110010101110100011101010110000101101100 01
110000010111101110011011100110110010110001001101001011011000110100101110100
01111001
0100111011011100110110001111001 0110100101101110 01100001 0111011101101110111
00100110110001100100 0110111101100110 011100110111000001100101100011011101010
11011000110000101110100011010010110111011011100101110
01010111011010000110000101110100 0110110101101001011001110110100001110100 01101
```

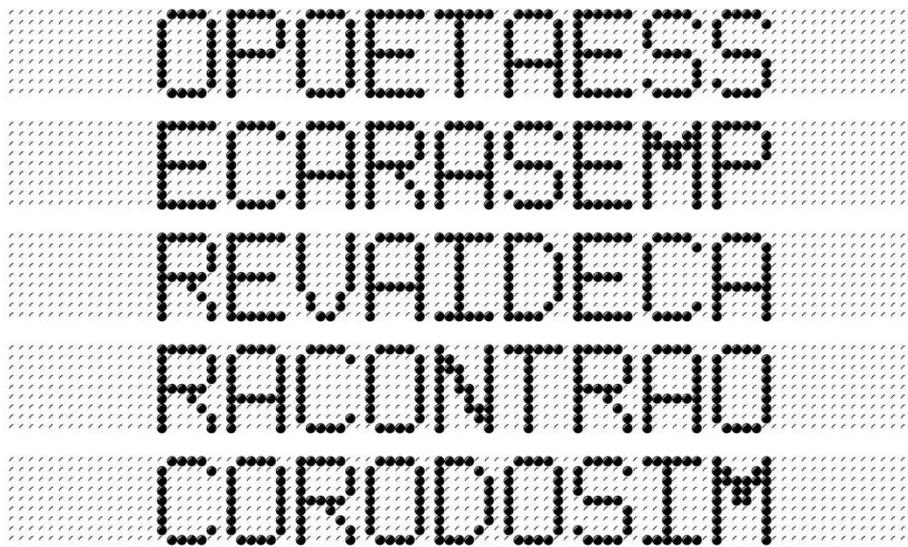
Fragmento de "Códigos" de Milton Läufer (captura de pantalla)



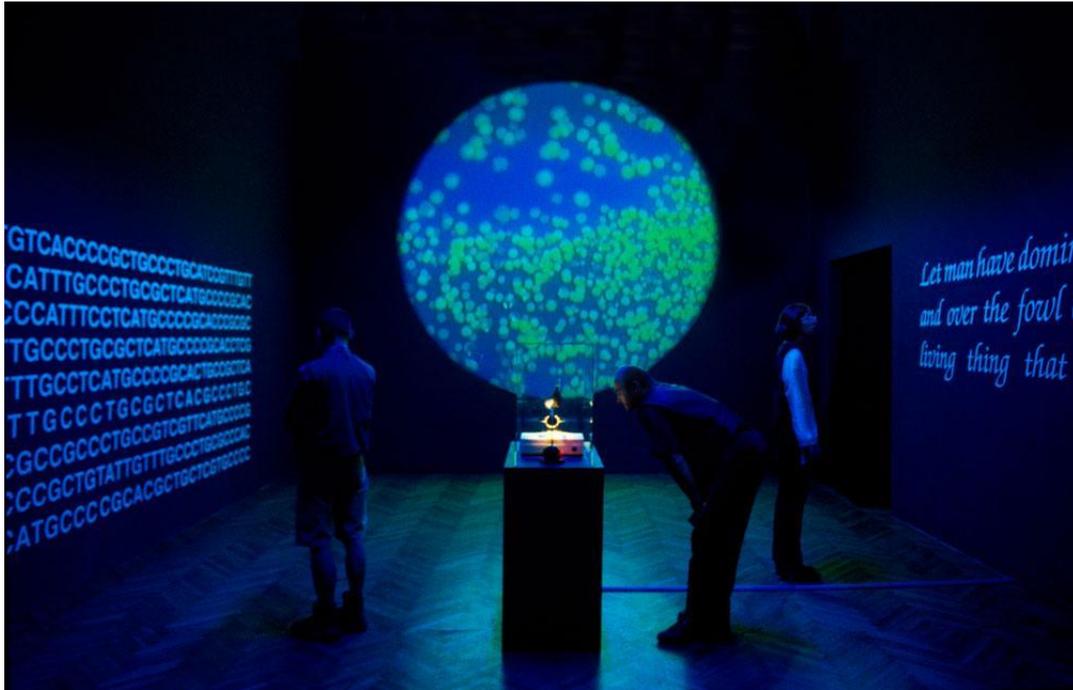
Fragmento de "Telecommunication traffic visualizations" de Mariano Sardón (imagen tomada de la web del autor)



*Fragmento de "Untitleddocument" de Ciro Múseres (captura de pantalla)*



*"Não!" de Eduardo Kac (imagen tomada de la web del autor)*



*“Génesis” (cuadrícula reticulada sobre la pared de la izquierda) de Eduardo Kac (imagen tomada de la web del autor)*

Por supuesto que este componente reticulado habilita un análisis en cada caso, ya que cada proyecto articula dicha diagramación con distintos enclaves conceptuales, pero su presencia extendida permite pensar que habría algo en el nivel de la forma que permite activar una serie de sentidos vinculados a la vez con la propia época y con la tradición en la que estos proyectos se inscriben. Dicha lectura del componente formal es realmente difícil de realizar; de hecho, uno de los desafíos más relevantes pasa por la construcción de un metatexto que supere la mera descripción procedimental. Es decir, ¿qué posibilidades de lectura presentan estos elementos tan básicos, como la abstracción y la retícula? Ante semejante desafío, decíamos, el artículo de Krauss es fundamental, ya que funciona de manera pedagógica en cuanto a los modos de reponer problemas que parecerían no estar en la superficie de las obras o al menos no en un nivel explícito. Entonces cabe releer sus apreciaciones y pensar qué de todo su armado sirve hoy para abordar nuestro presente.

El carácter paradójico de la retícula en arte, para Krauss, es explicado a partir de dos movimientos físicos: el centrífugo y el centrípeto. Esto nos abre a todo un panorama de posibilidades en distintos niveles (el estrictamente estético pero también el social, político y económico). Por un lado, desde el punto de vista centrífugo, la retícula se extiende más allá del lenguaje artístico, en aquella característica técnica que prima en varios órdenes de la vida

moderna. “En virtud de la retícula –dice Krauss–, la obra de arte dada se nos presenta como un mero fragmento, un diminuto retal arbitrariamente cortado de un tejido infinitamente mayor. De este modo, la retícula opera desde la obra de arte hacia afuera, forzando nuestro reconocimiento de un mundo situado más allá del marco” (1996b: 33). Y a la inversa, el movimiento centrípeto señala el carácter abstracto y autorreferencial, en algún punto antimimético, a partir del cual el lenguaje se cierra sobre sí mismo. En este punto, la obra queda separada del mundo a partir de lo que Krauss define como “una modalidad de repetición cuyo contenido es la naturaleza convencional del propio arte” (*ibídem*). En este margen se pueden activar cuestiones políticas que sirven para abordar los experimentos digitales en al menos dos sentidos: el que atañe a la política en un sentido amplio y el que señala una política estética. En cuanto a la política en sentido amplio, cabe pensar qué hacen estos experimentos con la realidad en la que están inscriptos, es decir, cómo modulan una serie de características (abstracción, reificación del signo, condición reproductiva, fragmentación, fluidez) en un medio desrealizado que parecería replicarlas desde un punto de vista extra artístico, y con esto en particular estoy pensando en el carácter financiero del capitalismo. Y en cuanto a una política estética, porque el énfasis en esas características define un arte poética, que –decíamos– tiene fuertes vinculaciones con otros desarrollos en el cruce entre arte y tecnología a lo largo del tiempo. Esto, obviamente, tiene implicancias en el campo específico del arte: ¿qué figura de artista recortan? ¿Cuál es el lugar del arte en este nuevo contexto según sus propios planteos estéticos? ¿Qué es lo que el arte puede y debe en un presente gobernado por la programación algorítmica? Estas preguntas sirven para construir una perspectiva que sea superadora de aquellos abordajes estrechamente formalistas que parecerían caberles a este tipo de objetos, ya suelen reclamar una lectura más bien procedimental. El desafío, ahora, tanto para el arte electrónico como para los abordajes críticos es ir siempre un poco más allá y, desde condiciones de relativa especificidad, pensar la inscripción de estos objetos complejos, plurivalentes, en una época signada por la diversidad de medios sintetizados en un mismo soporte, o lo que es casi lo mismo, pensar las intervenciones verbicovisuales en un “campo expandido” que lleva (detalle para nada menor) más de un siglo de existencia.

### **Bibliografía**

Adrian, Marc [1970] (2018). “Semantic infra- and meta- structure”, en D'Ambrosio, M., “The early computer poetry and concrete poetry”, en Torres R. y Portela M. (Ed.), *MATLIT: Materialidades da Literatura*. Centro de Literatura Portuguesa, Imprensa da Universidade de Coimbra, vol 6.1, 51-72.

Albino de Souza, Ethos (s/n). “Le tombeau de Mallarmé”, en línea, consultado el 15 de febrero de 2024 (versión para descargar): <http://antologia.litelat.net/obra-42>

Balestrini, Nanni [1961] (2018). “Tape Mark I”, Almanacco letterario Bompiani, en D'Ambrosio, M., “The early computer poetry and concrete poetry”, en Torres Rui y Portela Manuel (Ed.), *MATLIT: Materialidades da Literatura*. Centro de Literatura Portuguesa, Imprensa da Universidade de Coimbra, vol 6.1, 51-72.

Cociña, Carlos (s/n). “Plagio del afecto”, en línea, consultado el 15 de febrero de 2024: <http://www.poesiacero.cl/plagiodelafecto.html>

Darino, Eduardo [1965-1966] (1989). “Correcaminos (aka Caminante)”, en línea, consultado el 15 de febrero de 2024 (versión para descargar): <http://antologia.litelat.net/obra-17>

Doctorovich, Fabio (s/n). *9Menem9*, en línea, consultado el 15 de febrero de 2024: <http://www.postypographika.com.ar/menu-en1/genres/hyperpo/9menem9/frame1.htm>

Gache, Belén (2011). “Góngora Wordtoys”, en línea, consultado el 6 de marzo de 2024: <http://belengache.net/gongorawordtoys/>

Golder, Gabriela (s/n). “Rescate”, en línea, consultado el 6 de marzo de 2024: <http://rescate.gabrielagolder.com/>

Gysin, Brion [1960] (2018). “I am that i am”, en D'Ambrosio, Matteo, “The early computer poetry and concrete poetry”, en Torres Rui y Portela Manuel (Ed.), *MATLIT: Materialidades da Literatura*. Centro de Literatura Portuguesa, Imprensa da Universidade de Coimbra, vol 6.1, 51-72.

Hurtado, Michael (2021). “Poesía sonora inspirada en Kurt Schwitters”; video para realizar visualización, canal de YouTube Laboratorio Digital UDP, consultado el 6 de marzo de 2024: <https://www.youtube.com/watch?v=CqrvxKnzIQC>

Italiano, Juan Ángel (2008). “Ruedapalabra”, en línea, consultado el 15 de febrero de 2024 (versión para descargar): <http://antologia.litelat.net/obra-69>

Kac, Eduardo (1999). “Génesis”, en línea, consultado el 6 de marzo de 2024: <https://www.ekac.org/geninfo.html>

----- (1982). “Não!”, en línea, consultado el 6 de marzo de 2024: <https://www.ekac.org/no.html>

Läufer, Milton (2017). “Charsein I”, en línea, consultado el 6 de marzo de 2024: <http://www.miltonlaufer.com.ar/256nano/char-sein-1.php>

----- (2017). “¿Dónde está?”, en línea, consultado el 6 de marzo de 2024: <http://www.miltonlaufer.com.ar/santiago/>

----- (2016). “Códigos”, en línea, consultado el 6 de marzo de 2024: <https://www.miltonlaufer.com.ar/codigos/>

- (2003). “El ojo y la mano”, en línea, consultado el 6 de marzo de 2024:  
<http://www.miltonlaufer.com.ar/milton/el ojo.php>
- (2003). “en cos”, en línea, consultado el 6 de marzo de 2024:  
<http://www.miltonlaufer.com.ar/enc%20os.pdf>
- (2002). “La calma de los ruidos”, en línea, consultado el 6 de marzo de 2024:  
[http://www.miltonlaufer.com.ar/la\\_calma\\_de\\_los\\_ruidos.pdf](http://www.miltonlaufer.com.ar/la_calma_de_los_ruidos.pdf)
- (2019). “La ruta del remordimiento”, en línea, consultado el 6 de marzo de 2024:  
<http://www.miltonlaufer.com.ar/rutadelremordimiento/>
- (2015). “Los caligramas de Babel”, en línea, Consultado el 6 de marzo de 2024:  
<http://www.miltonlaufer.com.ar/caligramas/>
- (2018). “Nada cosmos caos”, en línea, consultado el 6 de marzo de 2024:  
<http://www.miltonlaufer.com.ar/nadacosmoscaos/>
- Lutz, Theo [1959] (2018). “Stochastische Texte”, *Augenblick* 4.1: 3-9, en D'Ambrosio, M. “The early computer poetry and concrete poetry”. En Torres Rui y Portela Manuel (Ed.), *MATLIT: Materialidades da Literatura*. Centro de Literatura Portuguesa, Imprensa da Universidade de Coimbra, vol 6.1, 51-72.
- Marino, Iván (s/n). “DNA Reader”, fuera de línea por actualización de protocolos https.
- (s/n). “Eliotians”, fuera de línea por actualización de protocolos https.
- (2012). *Perlongherianas*, fuera de línea por actualización de protocolos https.
- (s/n). “Text field”, en línea, consultado el 6 de marzo de 2024: <https://ivan-marino.com/works/schendel/textfields.html>
- (s/n). “Ways to read Sade”, en línea, consultado el 6 de marzo de 2024: <https://ivan-marino.com/works/sade/index.html>
- Medina, David (2012). “Poesía necrológica colombiana”, en línea, consultado el 6 de marzo de 2024: <https://grama.co/poesia-necrologica-colombiana/>
- Morgan, Edwin [1965] (2018). “Computer’s first Christmas card”, en D'Ambrosio, Matteo, “The early computer poetry and concrete poetry”, en Torres Rui y Portela Manuel (Ed.), *MATLIT: Materialidades da Literatura*. Centro de Literatura Portuguesa, Imprensa da Universidade de Coimbra, vol 6.1, 51-72.
- Múseres, Ciro (2005). *Untitled document*, en línea, consultado el 6 de marzo de 2020:  
<http://untitleddocument.com.ar/>
- Romano, Gustavo (s/n). *Devenir código*, en línea, consultado el 6 de marzo de 2024:  
<http://4rt.eu/dc/>
- (2006). *IP Poetry*, en línea, consultado el 6 de marzo de 2023:  
<http://www.findelmundo.com.ar/ip-poetry/index.html>

Sardón, Mariano (2012). "Cuatro días con Borges en mente", en línea, consultado el 6 de marzo de 2024: [https://www.marianosardon.com.ar/day\\_borges/borges\\_mind.htm](https://www.marianosardon.com.ar/day_borges/borges_mind.htm)

----- (2003-2004). "Libros de arena", en línea, consultado el 6 de marzo de 2024: <https://www.marianosardon.com.ar/books/books.htm>

----- (2008-2011). "Telecommunication traffic visualizations", en línea, consultado el 6 de marzo de 2024: <https://www.marianosardon.com.ar/visualizations/visual.htm>

Solaas, Leonardo (2005). "Intimidad", en línea, consultado el 6 de marzo de 2024: <https://solaas.com.ar/works/intimidad/index.html>

Sutcliffe, Alan [1969] (2018). "Poem no. 3142", en D'Ambrosio, Matteo, "The early computer poetry and concrete poetry", en Torres Rui y Portela Manuel (Ed.), *MATLIT: Materialidades da Literatura*. Centro de Literatura Portuguesa, Imprensa da Universidade de Coimbra, vol 6.1, 51-72.

Tiselli, Eugenio (2005). "Degenerativa", en línea, consultado el 6 de marzo de 2024: <http://motorhueso.net/degenerativa/>

Uribe, Ana María (1998). "Gimnasia", en línea, consultado el 6 de marzo de 2024: <http://www.vispo.com/uribe/gimnasia.html>

----- (1999). "Escalera", en línea, consultado el 6 de marzo de 2024: <http://www.vispo.com/uribe/escalera.html>

----- (1969). "Poema cortante", en línea, consultado el 6 de marzo de 2024: <http://www.vispo.com/uribe/cortante.html>

----- (1968). "Tren en marcha", en línea, consultado el 6 de marzo de 2024: <http://www.vispo.com/uribe/tren.html>

Zerbarini, Marina (2004). *Eveline, fragmentos de una respuesta*, en línea, consultado el 6 de marzo de 2021: <http://marina-zerbarini.com.ar/evy/>

Zirlado, Alves Pinto (1994). "Flicts"; en línea, consultado el 6 de marzo de 2020 (versión para descargar): <http://antologia.litelat.net/obra-30>

#### **Teórico-crítica:**

D'Ambrosio, Matteo (2018). "The early computer poetry and concrete poetry", en Torres Rui y Portela M. (Ed.), *MATLIT: Materialidades da Literatura*. Centro de Literatura Portuguesa, Imprensa da Universidade de Coimbra, vol 6.1, 51-72.

Bense, Max (1969). *Teoría testuale della poesia*. Silva editore, Roma.

----- (1971). *Pequena estética*. Perspectiva, São Paulo.

Escobar, Ticio (2004). *El arte fuera de sí*. CAV/Museo del Barro, Asunción.

Gache, Belén (2004). *Escrituras nómades. Del libro perdido al hipertexto*. Limbo, Buenos Aires.

Higgins, Dick (1970). *Computers for the Arts*. MA: ABYSS Publications, Somerville.

Jappe, Anselm (2016). *Las aventuras de la mercancía*. Pepitas de Calabaza, Logroño.

Krauss, Rosalind [1979] (1996). "La escultura en el campo expandido", en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza, Madrid, 289-303.

----- (1996b), "Retículas", en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza, Madrid, 22-37.

Ludmer, Josefina (2006). "Literaturas postautónomas", en línea, consultado el 6 de marzo de 2024: [http://linkillo.blogspot.com/2006/12/dicen-que\\_18.html](http://linkillo.blogspot.com/2006/12/dicen-que_18.html)

Marcus, Aaron (1974). "An Introduction to the Visual Syntax of Concrete Poetry", *Visible Language* 8.4, 333-360.

Newell, Kenneth (1983). "Pattern, Concrete, and Computer Poetry: The Poem as Object in Itself", *Science and Literature*, Ed. Harry R. G., Harry G., and James M. Heath. Lewisburg: Bucknell University Press, 159-173.

Robinson, Peter (2020). *Poetry & Money*. Liverpool University Press, Liverpool.

Rolle, Carolina (2017). "Poéticas del tránsito en el arte latinoamericano contemporáneo", en revista *El taco en la brea*, año 4, N.º 6, noviembre, en línea, consultado el 6 de marzo de 2024: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/article/view/6967>

Speranza, Graciela (2006). *Fuera de campo*. Anagrama, Barcelona.

**Germán Ledesma** es Doctor en Letras por la Universidad Nacional del Sur. En el año 2012 recibió una beca de posgrado y en el 2017 una posdoctoral, ambas otorgadas por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, bajo la dirección de la Dra. María Celia Vázquez. Se desempeña como profesor en la materia "Introducción a la literatura" en el Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, y en "Arte y Multimedia" y "Problemática de la comunicación" en el Complejo Universitario Regional Zona Atlántica y Sur de la Universidad Nacional del Comahue. También dicta el seminario de maestría "Laboratorio de Humanidades Aumentadas I" en el Centro de Estudios Interdisciplinarios de la Universidad Nacional de Rosario. En el año 2021 obtuvo la Beca Creación del Fondo Nacional de las Artes. Publicó el libro *El susurro de los mercados (capitalismo financiero & literatura digital)* en la colección Humanidades Aumentadas del Centro de Estudios Interdisciplinarios de la Universidad Nacional de Rosario. Es co-director del grupo de investigación "Literatura Latinoamericana entre la tradición y la ruptura III", dirigido por la Mg. María Teresa Sánchez, en el Complejo Universitario Regional Zona Atlántica y Sur de la Universidad Nacional del Comahue. Es coordinador de la revista *Ctrl+Alt Magazine* y miembro del Comité editorial de *Cuadernos del Sur-Letras*.

