

## Conceptualismo literario-digital. En busca de una irresolución

Claudia Kozak

(Universidad de Buenos Aires / Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG)  
Universidad Nacional de Tres de Febrero / CONICET, Argentina)<sup>1</sup>

**Resumen:** En el marco de prácticas literarias conceptualistas en las que la literatura misma es el primer concepto, el artículo se ocupa de analizar un corpus de piezas de conceptualismo literario-digital latinoamericano en el que se da una tensión irresuelta –de hecho, en busca de su propia irresolución– entre el privilegio del concepto y el de su realización. En estas piezas literarias digitales el concepto es, en primer término, la relación misma entre lo literario y lo digital, pero, al mismo tiempo, con mayor o menor despliegue según los casos, se trata de piezas que pueden también producir efectos estéticos debido a la exposición y desnaturalización de su propia materialidad digital. Se da así una literatura en la que el concepto es la capacidad y disponibilidad técnica digital para hacerse literatura, esto es, el dispositivo digital-literario cuya inscripción, siendo tecnológica, hace necesario a la vez no sólo el concepto sino la realización material y sensible.

**Palabras clave:** Literatura digital, Conceptualismo, Latinoamérica.

**Abstract:** Within conceptualist literary practices in which literature itself is the first concept, the article analyzes a corpus of Latin American literary-digital conceptualist pieces in which there is an unresolved tension—in fact, a tension in search of its own irresolution— between the privilege of the concept and that of its realization. In these digital literary pieces, the concept is, first of all, the very relationship between the literary and the digital, but, at the same time, with greater or lesser deployment depending on the case, these are pieces that can also produce aesthetic effects due to the exposure and defamiliarization of their own digital materiality. This is thus a literature in which the concept is the capacity and digital availability to become literature, that is, the digital-literary device whose inscription, being technological, makes necessary not only the concept but also the material and sensitive realization.

---

1. Doctora en Letras (UBA), Investigadora Principal CONICET. Profesora Titular en la Carrera de Comunicación y Adjunta en la Carrera de Letras, Universidad de Buenos Aires. Coordina *Ludión. Exploratorio latinoamericano de poéticas/políticas tecnológicas* y la *Red de Literatura Electrónica Latinoamericana*. Integra el Consejo de Directores de la *Electronic Literature Organization*. Es directora de la Maestría en Cruces de Narrativas Culturales (UNTREF) parte del Erasmus + Masters Crossways in Cultural Narratives. Algunos de sus libros como autora y compiladora son: *Antología Lit(e)Lat Vol. 1 (Antología de Literatura Electrónica Latinoamericana y Caribeña)*, coeditado con Leonardo Flores y Rodolfo Mata, 2020, <http://antologia.litelat.net/>; *Fobias - fonias - fagias. Escritas experimentais e eletrônicas ibero-afro-latinoamericanas* (coeditado con Rui Torres, 2019); *Poéticas/políticas tecnológicas en Argentina. 1910-2010* (2014); *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología* (2012, reedición 2015); *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX* (2006); *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas* (2004).

**Keywords:** Digital Literature, Conceptualism, Latin America.

*Recibido:* 25 de setiembre. *Aceptado:* 1 de diciembre.

## Apertura

El conceptualismo literario puede reconocerse, en primer lugar, en prácticas artístico-verbales en las que la literatura misma –su delimitación; su materialidad; su modo de intervención en el mundo; sus modos y nociones de producción y autoría, de circulación y recepción– es el concepto mismo a poner en debate, sin establecer o, dicho menos tajantemente, sin enfatizar, las maneras que se elijan para que el concepto emerja o para habilitar el pensamiento sobre el concepto.

En tal sentido, conceptualismo literario sería sinónimo de *literatura como concepto*. A esto se suman, además, otros conceptos más variables –ya no sólo el concepto literatura– pero siempre en vinculación con el primero: para el caso que me ocupará en este ensayo, ese otro concepto variable es el de *dispositivo digital*, propio de los procesos de informatización de las sociedades contemporáneas globalizadas y, correlativamente, tanto la capacidad y disponibilidad técnica digital para hacerse literatura como los modos de politizarla sea siguiéndole la corriente (una política del *statu quo*), dialogando con ella o –para utilizar una noción cara a Giorgio Agamben (31)– profanándola.

De hecho, una parte considerable de la literatura digital, quizá la que más me interesa, se deja entender como conceptualismo literario profanador del dispositivo digital del cual forma parte. En relación con ello, se da muchas veces en esta región de transformaciones de lo literario en el marco de las culturas digitales contemporáneas un raro conceptualismo tecnológico. Raro, porque lo digital es a la vez concepto y realización material-formal; raro, porque concepto y materia a la vez que se exhiben se ponen en entredicho. El concepto es la capacidad y disponibilidad técnica digital, el *dispositivo digital*, como lo piensa por ejemplo el poeta, teórico y crítico de literatura digital Philippe Bootz cuando afirma desde el título mismo de uno de sus ensayos que la poesía digital es una poesía “del dispositivo” (1). Un dispositivo cuya inscripción, sin embargo, siendo tecnológica, hace necesario no sólo el concepto sino la realización material y sensible. Raro, como encendido, el conceptualismo literario digital es así bifronte. Esa tensión irresuelta entre el privilegio del concepto y su realización, tensión siempre alerta que no busca en realidad resolverse, es una instancia que vale la pena explorar, como pretendo hacer en este ensayo, en relación con un recorte vinculado a prácticas literarias digita-

les, en las que el concepto es, en primer término, la relación misma entre lo literario y lo digital, pero que, al mismo tiempo, con mayor o menor despliegue pueden producir también efectos estéticos.

Para aclarar sintéticamente de qué hablo defino, por un lado, *literatura digital* como arte textual *de y en* medios programables computacionales, adaptando una fórmula de John Cayley en la que refiere a estas prácticas como “literal art in programmable media” (2). Por otro lado, defino *dispositivo digital* como un conjunto de tecnologías, discursos, instituciones y prácticas que dan lugar a procesos de subjetivación atravesados por relaciones de poder/saber, surgidas de un momento histórico datado aproximadamente hacia mediados del siglo XX y vinculado a estrategias de gubernamentalidad basadas en la gestión computada de grandes masas de información. Más adelante discutiré estas cuestiones que, como seguramente ya se ha advertido, retoman desarrollos de Michel Foucault.

Si bien el conceptualismo literario-digital da cuenta, entonces, de una literatura que importa más por hacer pensar en la literatura y en el dispositivo digital que por su producto o resultado, como sucede siempre con el conceptualismo vinculado con cualquier zona de las artes –no solo textuales o verbales sino también visuales, sonoras, performáticas, etcétera– algo del orden de la realización suele colarse por los intersticios del concepto, salvo en casos que llamaré *extremos* –ni mejores ni peores, simplemente *extremos*–. Como sostenía Marchán Fiz al referirse a las vertientes conceptualistas vinculadas con las artes “plásticas”: “El arte «conceptual» enfatiza la eliminación del objeto artístico en sus modalidades tradicionales. Pero, salvo en casos extremos de la vertiente lingüística, existe menos una eliminación que un replanteamiento y crisis del objeto tradicional” (251).

Por otra parte, como en muchas zonas de las artes contemporáneas desde los años sesenta del siglo XX en adelante, la literatura digital, al poner en juego la materialidad digital, replantea y pone en crisis la materialidad literaria, no sólo porque se incorpora al “lenguaje de los nuevos medios”, de acuerdo al título de un muy conocido libro de Lev Manovich (1), sino porque al hacerlo mezcla y explora distintos lenguajes visuales, sonoros, performáticos y computacionales (el propio código de programación digital). Se trata, en efecto, de una práctica intermedial y multimodal. Lo que lleva a que la diferenciación entre distintas disciplinas y lenguajes artísticos, delimitadas en una especificidad fuerte, sea con frecuencia el concepto mismo que estas prácticas artísticas contemporáneas ponen en discusión. El conceptualismo literario entra dentro de aquellas prácticas que pueden entenderse más bien a partir de una *especificidad* que suelo llamar *débil o blanda* (en vez de fuerte) y que saca todo el provecho de ese estado de deslimitación: se dice de estas prácticas que son, aún, literarias, pero no necesariamente entran dentro

de los límites de lo que la literatura ha sido durante una buena cantidad de siglos. La literatura digital en general, y no sólo sus tendencias más conceptualistas, es parte de ese estado de *especificidad blanda*, bastante propio de los tiempos que corren –aunque su genealogía pueda rastrearse, como mínimo, hasta las vanguardias históricas–, debido a que cuestiona los límites entre lenguajes artísticos y entre literatura y no literatura.

### **Bordes y desbordes del conceptualismo extremo**

Como decía, solo en casos muy extremos las maneras que tienden hacia una dimensión estética dejan de importar por completo en los conceptualismos artísticos o se difuminan al punto de casi dejar de importar. No es que no exista esa posibilidad, sólo que el conceptualismo extremo, para no caer en un gesto vaciado en el tiempo, suele quedar suspendido de modo tal de no repetirse en vano. En las prácticas literarias conceptualistas latinoamericanas, valdría la pena mencionar como uno de esos casos tempranos y extremos a la *Poesía para y/o a realizar* propuesta por Edgardo Antonio Vigo a fines de los años sesenta. Su libro *De la poesía proceso a la poesía para y/o a realizar* que, de acuerdo al subtítulo, es un ensayo escrito en 1969, fue autoeditado por Vigo en Ediciones Diagonal Cero en 1970. Allí, Vigo pasa revista a distintas propuestas llevadas adelante por artistas experimentales en las que el concepto relevante es poner en entredicho la idea de autoría y de distinción entre quienes producen literatura y quienes la leen, buscando que la realización del poema sea dada no tanto por personas consideradas como poetas sino por quienes experimentan poemas creándolos a partir de elementos predeterminados por quienes se decían antes poetas. Se trata, por ejemplo, del movimiento del *Poema/Proceso* en Brasil, llevado adelante por Vladimir Díaz-Pino, Álvaro de Sá y Neide Dias, o la propuesta del *Poema para armar* del francés Julian Blaine. Más adelante en el texto, considerando que esas propuestas no alcanzan por completo a dar cuenta del cambio hacia una “novísima” poesía “programada” (0’8),<sup>2</sup> Vigo adelanta su propia propuesta que extrema la idea de poema como concepto a partir de ser solamente una instrucción para poemas en potencia o, incluso, para situaciones poemáticas sin poema. Su “Poema a realizar basado en un plebiscito gratuito”, publicado por primera vez en la revista Ritmo n° 3 en 1969 y reproducido en el ensayo de 1970, sería en efecto uno de esos casos en los que el conceptualismo resulta extremo. Solo una instrucción para que potenciales lectorxs sean quienes produzcan el poema o, más bien, la situación poemática conceptual:

---

2. El libro de Vigo lleva, como muchas de sus publicaciones, una paginación heterodoxa: así como las páginas no están unidas, sin ningún tipo de encuadernación, están numeradas de acuerdo a un sistema que incluye un primer número para la parte del libro (0, 1, 2) y un apóstrofe seguido del número de página.

**Instrucciones:** Plantéese el interrogante que Ud. quiera. Posteriormente, escriba con un elemento gráfico libre (tanto en su técnica como en su color) el “SÍ” o el “NO” (dentro o fuera de los cuadrados impresos) como contestación al mismo. ELIJA UD. SU CASILLERO. (Vigo 2’7)

Pero, como decía, ese conceptualismo extremo en el que las maneras del poema dejan de importar, sin técnica preestablecida ni atributos sensibles, no es la única opción a la hora de hacer de la literatura su propio concepto. Por una parte, toda la literatura que privilegie la noción de autorreferencialidad, hace pensar en la misma literatura sin resignar el resultado. Y existen innumerables ejemplos de literatura con un alto grado de formalismo –y que caen por tanto fuera del conceptualismo– que al tiempo que privilegian las maneras –de componer un poema, de narrar una historia, etcétera– también hablan de la misma literatura haciendo de ella un concepto. Por establecer una periodización que de todos modos podría fácilmente ampliarse hacia atrás y hacia adelante, esto se verifica en el arco que va, por ejemplo, desde el *Tristram Shandy* (1760-1767) de Laurence Sterne hasta *Si una noche de invierno un viajero* (1979) de Italo Calvino, esto es, desde la puesta en cuestión en el mismo siglo que vio nacer la novela moderna en lengua inglesa del género novela como relato secuencial y progresivo y, hasta cierto punto, de los roles de autor y lectora –señalados con esas marcas genéricas en ese texto de Sterne– al posmodernismo de las últimas décadas del siglo XX, pasando por la fuerte autorreferencialidad del alto modernismo literario.

Por otra parte, mucha literatura contemporánea ya decididamente conceptualista, más centrada en poner de relieve ideas o conceptos –como los de apropiacionismo, texto encontrado, texto negado o borrado, reescritura, reordenamiento, etcétera– en algún punto deja lugar también, como anticipé, a que el resultado sea de algún modo experimentado estéticamente y no sólo “pensado”. Daré aquí solo dos ejemplos propios del conceptualismo literario latinoamericano del siglo XXI, todavía sin entrar en el conceptualismo literario-digital. Si consideramos el caso de *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (2007) de Pablo Katchadjian, es claro que su punto de partida y hasta cierto punto también de llegada, es una idea/pregunta/concepto, del tipo de “qué pasaría si...”, en este caso, “qué pasaría si ordenáramos los versos del Martín Fierro alfabéticamente”. El “qué pasaría si” es, de hecho, el concepto que anida en todo arte experimental, donde el experimento es el concepto mismo. Pero al mismo tiempo, el punto de llegada puede ofrecer efectos estéticos inesperados, o quizá intuidos, aunque no siempre evidentes antes de que el experimento se realice. La fuerte y sugestiva aliteración que adquiere la versión del Martín Fierro conceptualizada, pero también publicada materialmente por Katchadjian, es prueba de ello. Se puede leer el texto solamente pensando en el experimento, pero se puede también leer deteniéndonos en las sugerencias sonoras que disparan renovadas asociaciones de sentido.

Si pensamos ahora en *Cuaderno de composición*, de Martín Gubbins (2014), un cuaderno de hojas rayadas, en blanco, aún no escrito, con su lápiz y goma de borrar adosados, podemos leerlo como libro objeto que encierra todos los libros en potencia, todas las escrituras y todas las composiciones porvenir. La idea misma de composición, literaria y musical, como concepto que se basta a sí mismo. Sin embargo, en tanto objeto, el cuaderno aún no escrito presenta una materialidad específica que permite otro tipo de asociaciones más sensibles: el blanco rayado, cuyos renglones se van espaciando en forma irregular a medida que pasamos las hojas es, a la vez, silencio y promesa; la gráfica de tapa, contratapa y solapas junto con el lápiz negro, la goma de borrar y la etiqueta al frente, que incluye el título en letras molde y, debajo, el nombre manuscrito del autor, permiten asociar a esta obra con los cuadernos de infancia y, de allí, con diversas asociaciones que podrían remitir al origen de una escritura. La tensión entre la idea de una escritura en potencia y la materialidad sensible de los materiales de escritura se vincula a conceptos muy caros al conceptualismo como las nociones de inscripción y sustracción sin intervenciones subjetivas, pero sin resolverse en conceptualismo o formalismo puro.

Así las cosas, en todo o casi todo conceptualismo literario acechan fantasmas de efectucción sensible. Lo que hace del conceptualismo una práctica más compleja que su propio gesto.

### **Dispositivo digital, cultura algorítmica y conceptualismo literario**

Para dar cuenta de todo lo ya planteado, ahora de un modo más específico, pondré el foco aquí en un recorte de algunas pocas piezas de literatura digital argentina que ponen en evidencia esa tensión en busca de su irresolución. Pienso en piezas ya bastante conocidas de Belén Gache (“Escribe tu propio Quijote” y *Word Market*), Leonardo Solaas (*Variaciones Google*) o Milton Läuffer (*El Aleph a dieta*, *El Aleph autocorregido* y las distintas piezas incluidas en sus *Writer Tools*). Hay por supuesto muchas otras. Destacan ciertamente en Latinoamérica las piezas que Eugenio Tisselli ubica bajo la etiqueta de “política algorítmica” de las que me he ocupado en ensayos previos. Al momento se encuentran publicadas en su sitio web las siguientes: *El 27/ The 27th*, *Institute for de The Advancement of Popular Algorithm* (en coproducción con la artista catalana Joana Moll), *Himno algorítmico transnacional hipercelerado de América del Norte* y *Amazon*. El corpus que recorto aquí es solo un disparador para seguir pensando los problemas que el conceptualismo literario-digital enfrenta o desafía en nuestra región del planeta. Como anticipé, las piezas a las que me refiero a la vez que son parte del dispositivo digital, hacen de él su concepto con vistas tanto a discutir la propia cultura digital hegemónica en la actualidad como las ideas de literatura que convoca.

En cuanto a la noción misma de dispositivo, tal como puede desarrollarse en la estela de Foucault, resulta una noción productiva puesto que suma dimensiones sociales, económicas y políticas a las evidentes resonancias tecnológicas del término cuando se lo piensa sólo como máquina o aparato, acepción que, por supuesto, también está presente sobre todo si pensamos en la cultura digital. De hecho, de acuerdo a Agamben, el significado tecnológico del término dispositivo aparece como uno de los significados posibles en los diccionarios franceses (14). Pero un dispositivo es no tanto un instrumento técnico sino, parafraseando a Foucault, una red de elementos heterogéneos, discursivos y no discursivos, con una función estratégica dominante nacida de un momento histórico dado para responder a una *urgencia* (184-185). Esa urgencia, como sostuve al inicio de este ensayo, se vincula con la gubernamentalidad informacional desde mediados del siglo XX, devenida en nuestros días gubernamentalidad algorítmica (Rouvroy y Berns, Rodríguez). Como comenté también, todo dispositivo cruza procesos de subjetivación. Con todo, en el estadio actual del desarrollo del dispositivo digital, esos procesos de subjetivación son extrañamente desubjetivantes. Mencionaré brevemente sólo dos versiones de esta cuestión, algo divergentes entre sí, de entre mucha bibliografía contemporánea que se ocupa de esto:

Lo que define los dispositivos en la fase actual del capitalismo es que ellos no actúan tanto a través de la producción de un sujeto sino a través de procesos que podemos llamar de desubjetivación... lo que sucede ahora es que los procesos de subjetivación y los procesos de desubjetivación parecen volverse recíprocamente indiferentes y sólo dar lugar a la recomposición de un nuevo sujeto de forma larvada, y por así decir, espectral... Aquel que se deja capturar por el dispositivo "teléfono celular", cualquiera sea la intensidad del deseo que lo ha movilizado, no adquiere por ello una nueva subjetividad, sino sólo un número a través del cual puede ser controlado... (Agamben 28)

Por gobernabilidad algorítmica, pues, designamos globalmente cierto tipo de racionalidad (a)normativa o (a)política, que descansa en la cosecha, agregación y análisis automatizado de datos en cantidades masivas a fin de modelizar, anticipar y afectar por adelantado los comportamientos posibles... de lo que se trata aquí es de la adhesión por defecto a una normatividad tan inmanente como aquella de la vida misma; la práctica estadística contemporánea incluiría, pues, en sí-misma, la expresión de la adhesión tácita de los individuos. De ahí un posible declive de la reflexividad subjetivante, y el apartamiento de las ocasiones de poner a prueba las producciones de "saber" fundadas en el *data mining* y el perfilaje. La gobernabilidad algorítmica no produce subjetivación alguna, rodea y evita a los sujetos humanos reflexivos, se alimenta de datos infra individuales insignificantes en sí para plasmar modelos de comportamientos o perfiles supra individuales, sin jamás interpelar al sujeto... El momento de reflexividad, de crítica, de renuencia necesario para que haya subjetivación, parece complicarse o posponerse incesantemente. (Rouvroy y Berns 130)

Así, el dispositivo digital devenido cultura algorítmica (Striphas 395), atraviesa la vida cotidiana, la vida misma, de una amplia población del mundo globalizado, considerándola básicamente como “perfiles” o “sustitutos de sujetos” o “dobles estadísticos” con vistas a predecir comportamientos. Aunque Rouvroy y Berns sostienen primero que la “governabilidad algorítmica no produce subjetivación alguna” (130), en realidad pivotan en su argumentación entre paradójicas formas de enrarecimiento de los procesos de subjetivación y desubjetivación: “el problema –sostienen– tendría que ver con un enrarecimiento de los procesos y ocasiones de subjetivación, con una dificultad en devenir en sujetos, antes que [con] un fenómeno de ‘de-subjetivación’ o de puesta en peligro del individuo” (135). Por eso su propuesta es reconocer la distancia entre las “representaciones estadísticas y lo que constituye los individuos mediante los procesos de individuación propios de cada uno, con sus momentos de espontaneidad, sus acontecimientos, sus pasos a un lado respecto de posibles anticipados que prevalecen en tales procesos.” (136). Rouvroy y Berns abrevan en parte en el pensamiento Deleuze al proponer pensar esos “pasos a un lado” como nuevas formas de vida. De hecho, el propio Deleuze, al interpretar el concepto de dispositivo utilizado por Foucault, sostenía que

...por todas partes hay marañas que es menester desmezclar: producciones de subjetividad se escapan de los poderes y de los saberes de un dispositivo para colocarse en los poderes y saberes de otro, en otras formas por nacer... Las diferentes líneas de un dispositivo se reparten en dos grupos, líneas de estratificación o de sedimentación y líneas de actualización o de creatividad. (Deleuze 157-161)

¿Será entonces posible leer en clave de esos raros procesos de subjetivación/desubjetivación al interior del dispositivo digital/algorítmico las piezas del corpus de literatura digital que aquí propongo explorar?

Las piezas del corpus seleccionado se ubican en un espacio complejo tensionado entre la disponibilidad tecnológica digital –con sus promesas de apertura creativa en cuanto a los modos de hacer y experimentar la literatura debido justamente a esas capacidades tecnológicas digitales– y la autorreflexividad respecto de lo que el dispositivo digital tiene de máquina social reguladora de comportamientos. Por un lado, por ejemplo, promesas como las de generación algorítmica, automática, de textos que borrarían todo vestigio de una literatura de la interioridad expresiva, para hacer hablar al lenguaje mismo, o promesas de una interactividad co-creadora que desplazaría la supremacía de la figura autoral. Por otro lado, las rutas de sentido preestablecidas acopladas a nuestras interacciones digitales cotidianas, con sus opacidades a cuestas, esto es, con todo lo que no vemos cotidianamente en esas interacciones digitales y que hace posible el funcionamiento mismo del dispositivo digital: desde los códigos de programación de cada mínima parte hasta las enormes infraestructuras que sostienen todo el complejo digital globalizado –alojamiento de grandes servidores, fibra óptica transoceánica, satélites,

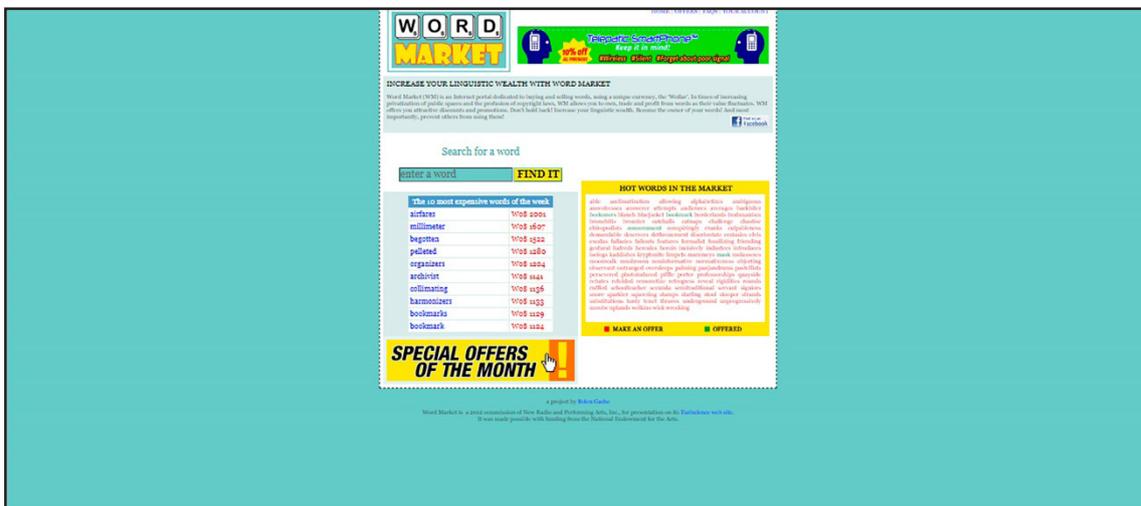
etcétera– pasando por el funcionamiento completo de la caja negra digital que es un teléfono inteligente o una computadora personal para toda persona que no sea más que usuaria.

En “Escribe tu propio Quijote”, una pieza temprana de la escritora experimental argentino-española Belén Gache, incluida en sus *Wordtoys* (1995-2006), un “simple” procesador de textos online, que reproduce la típica interfaz de la versión de Word del momento en que fue producida la pieza, nos ofrece la posibilidad de escribir nuestro propio *Quijote* a la manera del Pierre Menard de Borges. Sin embargo, aunque el personaje imaginado por Borges en su cuento pudo lograr en forma bastante “apropiada” su gran empresa de darse a sí mismo, replicándola, la experiencia misma de Cervantes, al punto de lograr escribir sin copiar, pero al pie de la letra, partes del *Quijote*, el procesador de textos en la pieza de Gache toma el control de nuestra escritura escribiendo siempre en forma exacta el *Quijote* aun si en nuestra interacción escribimos cualquier otra cosa. Cualquiera sea la tecla que digitemos en la computadora, siempre escribiremos el *Quijote*. El dispositivo digital supuestamente interactivo y liberador de nuestra co-creación literaria, toma el control para, paradójicamente, permitirnos ser Pierre Menard. Como en mucha literatura conceptual, la pieza hace esbozar una sonrisa para dar paso luego a una serie posible de reflexiones acerca de qué es la autoría en literatura, qué la copia y reproducción y qué el dispositivo literario-digital mismo.

Otro proyecto de Gache, que sube la apuesta conceptual, es *Word Market* (2012), una pieza creada con subvención del National Endowment for the Arts de Estados Unidos y alojada en el sitio web Turbulence de la New Radio and Performing Arts, Inc., iniciativa que entre 1996 y 2016 promovió el net art internacional. En la actualidad, Turbulence ha sido preservado online por la Electronic Literature Organization (ELO) y por el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo Art (MEIAC) en Badajoz, España.

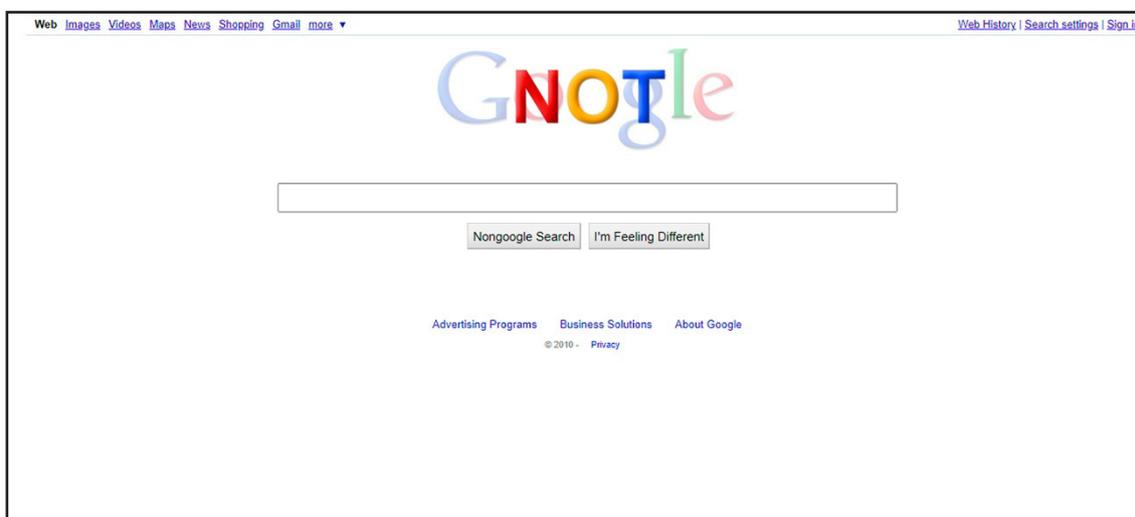
En un mundo donde todo se compra y se vende, Gache imagina un mercado de palabras que busca irónicamente ponerlas en valor. En este mercado podremos adquirirlas, aprovechar las ofertas del mes, atesorarlas, venderlas con ganancia, enviarlas como regalo a terceras personas y hasta demandar “legalmente” a quienes se atrevan a utilizar las palabras que nos pertenecen. La moneda de cambio es el “Wollar” y de entrada podemos hacernos de un capital para comenzar a operar en el mercado lingüístico con sólo crear una cuenta. Cuando adquirimos una palabra, recibimos un certificado de pertenencia vigente por el tiempo en que seamos sus poseedores. Si vendemos la palabra, quien la compre recibirá un nuevo certificado de propiedad. El concepto convocado por *Word Market* tiene múltiples resonancias. Lenguaje, escritura, literatura son todas cosas hechas con palabras y quien logre poseerlas lograría quizá acceder al secreto de toda literatura y de toda comunicación. Incluso, más allá de que la obra haya sido realizada en

inglés debido a la institución comisionante, no deja de resultar interesante que sea una artista hispanoparlante quien se arroga el derecho de gestionar un mercado de palabras en inglés y hasta de reservarse algunas para sí que no están a la venta. Hay allí también una política de las lenguas en contextos de hegemonías lingüísticas globalizantes. Una cuestión que una parte considerable de la literatura digital latinoamericana suele poner en debate. Y si bien la obra podría ser sólo el concepto de un mercado de palabras, de por sí rico en reflexividad, al mismo tiempo permite otras asociaciones realizativas tanto en lo que hace a su réplica de interfaces gráficas propias de los sitios web de compra-venta de mercancías como en lo que hace a las consecuencias de la participación activa de quienes han “jugado” en este mercado. En este sentido, no es ocioso notar que *Word Market* no es solo el concepto de un mercado de palabras, sin importar cuáles sean, sino que, a juzgar por algunas de las documentaciones que aparecen en la obra preservada, ciertas personas han elegido muy cuidadosa y poéticamente las palabras que han “comprado”. Por ejemplo, Jo-Anne Green, co-directora de *Turbulence*, es dueña de la palabra *Time*, Ayelen Florvag –aparentemente un personaje de la saga/blog, titulada *El comandante Aukan*, publicada online por el artista Gustavo Romano– compró la palabra *Chaos* y Milton Läufer declara ser dueño de la palabra *God*. Decididamente, la comunidad lectora cercana a Gache no escatima el precio de las grandes palabras para hacer con ellas literatura.



Otro proyecto de conceptualismo literario-digital, también comisionado y alojado por *Turbulence*, es *Google Variations* (2010) del artista/programador argentino Leonardo Solaas. Al ingresar en cada una de las piezas de esta “colección de micro-experimentos formales y conceptuales” –de acuerdo a la explicación de inicio en la página de *Turbulence*– se producen distinto tipo de alteraciones gráficas o de reenvíos hipertextuales de modo de que Google mismo como gran productor “universal” de contenidos y rutas de sentido se torna el concepto a debatir. Se trata de catorce variaciones, una de las cua-

les, “Google by others” abre variaciones –hackeos, reinterpretaciones y experimentos– realizadas previamente por otras personas. Las *Variaciones Google* de Solaas presentan diversas modulaciones que desnaturalizan el dispositivo Google convirtiendo la pieza en una serie de *détournements* textuales y gráficos. Así, por ejemplo, “The Dark Side” (el lado oscuro) abre la típica interfaz del buscador con fondo negro en vez del habitual blanco bajo la premisa de que, en esta versión negativa de Google, tal vez el slogan no oficial del buscador –*do no evil* (no hagas el mal)– muestre su lado oculto descubriendo por debajo que su lema es en cambio *do no Good* (no hagas el Bien). Esta pieza se vincula en forma estrecha con otra, “Google is Good”, donde se pone en cuestión el lema no oficial, habida cuenta de la gran complejidad que implica ser, en palabras del texto introductorio de la pieza, “una enorme y poderosa corporación que maneja gran parte del acceso a los datos del mundo entero” (mi traducción). Así siguiendo, cada uno de los micro-experimentos modulan algún concepto haciendo, nuevamente, que esbochemos una sonrisa para adentrarnos luego en la reflexión. “Googlo” ofrece una versión del buscador en un mundo alternativo en el que sólo una única vocal, la “o” por supuesto, está disponible; “The Nongoggles” abre a una interfaz desviada del buscador habitual, negando todo lo que dice ser; y “The Future” pone fin a la serie conduciendo a un 404 Not Found en el que se lee una colorida utopía de un mundo sin Google: “The requested URL */some/day/google/will/not/be/there* was not found on this server”. Como queda ya dicho, estos micro-experimentos son, a la vez, formales y conceptuales sin exclusión de una y otra cosa.



Para terminar este recorrido por el acotado corpus seleccionado para esta ocasión, vuelvo a Milton Läufer quien ya apareciera jugando al mercado de palabras propuesto por Gache. *El Aleph a dieta (hasta la ininteligibilidad)* (2015) y *El Aleph autocorregido* (2016) se plantean como piezas de conceptualismo literario-digital que comentan la literatura conceptual misma, a partir de ser un comentario de *El Aleph engordado*, un

libro de Pablo Katchadjian –en sí mismo, como toda la obra de Katchadjian, conceptual-formal, aunque esto podría sonar extraño– y que ha superado la barrera que cierra en general a la literatura experimental y conceptual en torno de públicos reducidos debido a la, finalmente fallida, demanda legal de María Kodama. Más allá de la sonrisa, de nuevo, que despiertan los procedimientos inversos de engordar un texto ajeno o ponerlo a dieta, la versión de Läufer comenta además el dispositivo algorítmico que toma el control de la dieta o la autocorrección, según el caso. Por supuesto, es Läufer mismo quien ha programado la pieza y no una supra-entidad omnipresente y controladora de nuestras interacciones digitales. Pero la experiencia de lectura de ambas piezas siempre está direccionada a que vaya tomando estado reflexivo el poco control de nuestras interacciones. En la primera, la elección de qué palabras se van coloreando en rojo para luego desaparecer, la velocidad misma de las sustracciones y la simultaneidad o no de las mismas, no dependen de interacción por nuestra parte. Más allá de intentar leer el texto que se va adelgazando, lo que resulta hasta cierto punto posible, y de scrollear para seguir viendo otras partes del texto, la pieza provee una especie de falsa sensación de interactividad. *El Aleph autocorregido*, por su parte, ofrece más opciones de interacción según sus distintas variantes de autocorrección automática del texto o corrección manual y de la elección del idioma español, inglés o ambos. Con todo, las posibilidades de interacción son orientadas en gran medida por las “mañas” del algoritmo escrito por Läufer. De ese modo, en la versión automática en español es posible clicar en las palabras que el algoritmo va tachando y acto seguido borrando de la pantalla y que a su vez hipervinculan con entradas del diccionario de la RAE. Pero en la versión manual en español, al clicar una palabra que pretendemos de ese modo corregir, la misma es reemplazada por otra que el algoritmo selecciona. Y así sucesivamente, las palabras pueden corregirse con mayor o menor fortuna sin que podamos realmente hacer nada para seleccionar esas u otras. A lo sumo, podemos dejar de clicar una vez que alcanzamos una palabra que nos resulte mejor. De tal modo, “infinita” deviene infinito, infinta, infinidad, infinible, infinitivo; pero en otra efectuación podría ser infintoso, incursaron, incursaría; “universo” deviene souvenir, supervino, superviví, supervenís, supervenido, supervendría, supervendremos; pero en otra efectuación solo cambia de universo a souvenir, y “miedo” deviene solamente medio. Si en cambio pasamos a la opción automática en inglés, se mantiene la posibilidad de clicar en palabras en español que vinculan al diccionario de la RAE, pero aparecen también sustituciones de palabras en inglés que en tal caso hipervinculan con The Free Dictionary. Muchas veces, las palabras terminan siendo inexistentes por los que los diccionarios no las reconocen, En la versión manual en inglés, las palabras que elegimos corregir primero se traducen libremente del español al inglés para luego seguir sus derivas de desplazamientos fonéticos a medida que cliqueamos: “frágil” puede devenir fragile, finagler, refinage, refinger, fingerer; “erótico” puede devenir primero

eroticize y luego pterotic, Pteromys, Pterocles, Pteroceras, Procreative. Sin embargo, si volvemos a arrancar, podría devenir homoerotic, hemosporic, hemospasia...

De allí que, en estas piezas de Läufer, el concepto sea el de la programación algorítmica de variantes lexicales, existentes o no, sin que importen mucho cuáles serán efectuadas en pantalla y sin que tampoco el algoritmo nos ceda gran capacidad de co-creación. Frente a un proceso tal, y en comparación con nuestras interacciones más habituales al interior del dispositivo digital, en general naturalizadas y ocultadoras de la propia materialidad digital, estas piezas de algún modo adhieren a una estética experimental de lo “difícil” o de la “dificultad” (Torres y Tisselli 1) y hasta a una estética “del fracaso” (Bootz 1) que permite diversos grados de reflexividad. Al mismo tiempo, es preciso notar también que en *El Aleph autocorregido* la interfaz gráfica diferencia las palabras que pueden ser corregidas de aquellas que siempre quedan fijas, en función del tamaño de fuente, lo que le da a toda la pieza cierta cualidad sensible vinculada a la poesía visual tipográfica:

Beatriz **era** alta, frágil, **muy** ligeramente inclinada;

Beatriz **era** atal, sufragio, **muy** aligaremos intercambie;

En cuanto al conceptualismo literario-digital que Läufer viene desplegando, y más allá de otras piezas combinatorias menos enfáticamente conceptuales que vinculadas con genealogías experimentales de la poesía visual –como *La ruta del remordimiento* (2019) o *Nada, Cosmos, Caos* (2018)–, destacan también las piezas combinatorias construidas bajo restricción de una cantidad limitada de bytes y caracteres. Siguiendo la tradición oulipiana, se trata de literatura en potencia y bajo restricción; al mismo tiempo ese conceptualismo se hace digital y no lo oculta ya que, más allá de que en cualquier obra digital online se pueda inspeccionar con mayor o menor experticia –o ninguna– el código fuente de la página web en la que se presenta, las piezas a las que me refiero al mismo tiempo publican en la interfaz gráfica el código que las va “haciendo”, de modo tal de dar cuenta del proceso algorítmico combinatorio, desnaturalizando la transparencia de lo que experimentamos habitualmente en pantalla. Podría alegarse que la restricción de bytes y caracteres es, justamente, lo que facilita la posibilidad de publicar el código corriendo en tiempo real, y que quizá programas más extensos harían de esa posibilidad algo menos viable. Sea. Pero de allí la potencia misma de la restricción. *Presente, Procesos Personales, Emociones Artificiales*, todas del año 2017, o *Escenas de un matrimonio* (2018), por mencionar algunas de las escritas en español –en algunos casos traducidas también al inglés– ponen de relieve cuánto se puede hacer con poco en el arte combinatorio. Ya que, aunque la combinación algorítmica sea el concepto mismo que exploran las piezas, al mismo tiempo su condición discursiva las acerca a hallazgos poéticos vinculados a relaciones de repetición y diferencia, y frecuentes retóricas de la ironía. Como se observa, por ejemplo, en *Escenas de un matrimonio*:

**Escenas de un matrimonio (2018)**

Due to the logic of [working under size constraints](#), this work of 252 characters and 255 bytes is presented in a frame. If you want to see the stand-alone version, [click here](#).

**Code**

```
<body id=q onload=fb=""a20;se=[="["d","ella"],["","no"],
["quiere","quiso","quería"],["w"+"e"+"que"]e,
["aunque","y","además","pero"]]se="5218320@seedInterval"*=8*Math.random();
noString[while(-!q)innerHTML+="<div style="font-size:20px">[d],length)+w,1</div>
```

milton läufer  
© 2001-2021 ml  
Share on Twitter  
Donate

**works**

Filters

- all (60)
- spanish (64) english (53)
- 256B memo (14) Writer Tools™ (10)
- beta (6) bot (4) chef's choice (37)
- conceptual (4) generative (67) home (4)
- novels (6) pdf (4) size constrained (24)
- sound (13) visual (44)

projects for 3rd parties +

latest shows +

about +

## Cierre

La producción actual de Belén Gache, Leonardo Solaas y Milton Läufer es prolífica. Dentro de un marco general de experimentación, se despliega sin embargo en distintas direcciones. Solaas se reconocería seguramente más como artista/programador con énfasis en las artes digitales generativas y no necesariamente “literarias” –aunque varias de sus piezas se elaboran a partir de una importante experimentación textual– mientras que Gache y Läufer se reconocen más fuertemente al interior del campo de la experimentación literaria-digital, si bien también han publicado libros impresos, en varios casos, producto de algún tipo de procedimiento previamente algorítmico-digital. Al mismo tiempo, no toda la obra digital de Gache, Solaas y Läufer enfatiza el aspecto conceptual por sobre el formal. Se dan más bien flujos y reflujos donde el conceptualismo literario-digital ocupa un lugar importante siempre en tensión con búsquedas de realización material y sensible. Debido a esto, las he analizado en este ensayo como piezas que no se orientan a resolver esa tensión sino, por el contrario, que van en busca de una irresolución. En tanto piezas tecnológicas, quizá no podría ser de otro modo a menos que, directamente, apaguemos por completo los aparatos que nos conectan al dispositivo digital globalizado.

Frente a la opción del apagón total, sin embargo, una línea que se instala con cierta prevalencia en el campo de la literatura digital latinoamericana es la de un conceptualismo digital que contesta la fascinación tecnológica a la que suelen orientar nuestros gadgets cotidianos, haciendo del dispositivo digital un concepto a explorar, des-ocultar y desnaturalizar.

**Bibliografía citada**

- Agamben, Giorgio. *Qué es un dispositivo*. Traducido por Mercedes Ruvituso. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2016.
- Bootz, Philippe. “La poesía digital programada: una poesía del dispositivo.” *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad*. Traducido por Pablo Rodríguez. *Actas del Seminario Internacional Ludióon-Paragraphe*, compilado por Claudia Kozak, Exploratorio Ludióon Ediciones, Buenos Aires, 2011, pp. 31-40, [ludion.org/articulos.php?articulo\\_id=54](http://ludion.org/articulos.php?articulo_id=54).
- . “Une poétique fondée sur l'échec”. *Passage d'encre*, n° 33, 2008, pp. 119-122.
- Cayley, John. “The Code is not the Text (Unless It Is the Text).” *Electronic Book Review*, September 10, 2002, [electronicbookreview.com/essay/the-code-is-not-the-text-unless-it-is-the-text/](http://electronicbookreview.com/essay/the-code-is-not-the-text-unless-it-is-the-text/)
- Deleuze, Gilles. “¿Qué es un dispositivo?” *Michel Foucault, filósofo*. Traducido por Alberto L. Bixio. Etienne Balibar, Gilles Deleuze et al., Gedisa, Barcelona, 1990, pp. 155-163.
- Foucault, Michel. “El juego de Michel Foucault.” Entrevistado por Alain Grosrichard. *El discurso del poder*, editado por Oscar Terán. Folios Ediciones, Buenos Aires, 1983, pp. 183-215.
- Gache, Belén. “Escribe tu propio Quijote.” *Wordtoys*, 1995-2006. [belengache.net/wordtoys/](http://belengache.net/wordtoys/)
- . *Word Market*. 2012. [meiac.es/turbulence/archive/Works/word-market/index.php](http://meiac.es/turbulence/archive/Works/word-market/index.php)
- Gubbins, Martín. *Cuaderno de composición*. Libros del Pez Espiral, Santiago de Chile, 2014.
- Katchadjian, Pablo. *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*. IAP, Buenos Aires, 2007.
- . *El Aleph engordado*. IAP, Buenos Aires, 2009.
- Läufer, Milton. *El Aleph a dieta (hasta la ininteligibilidad)*. 2015. [www.miltonlaufer.com.ar/aleph/](http://www.miltonlaufer.com.ar/aleph/)
- . *El Aleph autocorregido*. 2016. [www.miltonlaufer.com.ar/alephautocorrect/](http://www.miltonlaufer.com.ar/alephautocorrect/)
- . *Emociones artificiales*. 2017. [www.miltonlaufer.com.ar/size/emociones/](http://www.miltonlaufer.com.ar/size/emociones/)
- . *Escenas de un matrimonio*, 2019. [www.miltonlaufer.com.ar/256nano/escenas-deunmatrimonio.php](http://www.miltonlaufer.com.ar/256nano/escenas-deunmatrimonio.php)
- . *La ruta del remordimiento*, 2019. [www.miltonlaufer.com.ar/rutadelremordimiento/](http://www.miltonlaufer.com.ar/rutadelremordimiento/)
- . *Nada, Cosmos, Caos*. 2018. [www.miltonlaufer.com.ar/nadacosmoscaos/](http://www.miltonlaufer.com.ar/nadacosmoscaos/)
- . *Presente*. 2017. [www.miltonlaufer.com.ar/size/present/?lang=es](http://www.miltonlaufer.com.ar/size/present/?lang=es)
- . *Procesos personales*. 2017. [www.miltonlaufer.com.ar/size/procesos/](http://www.miltonlaufer.com.ar/size/procesos/)
- Manovich, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Traducido por Oscar Fontrodona, Paidós, 2006.

- Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*. Akal, Madrid, 1994.
- Rouvroy, Antoinette y Thomas Berns. “Gobernabilidad algorítmica y perspectivas de emancipación: ¿lo dispar como condición de individuación mediante la relación?” Traducido por Marie Lourties. *Ecuador Debate*, n°104, 2018, pp. 123-147.
- Solaas, Leonardo. *Google Variations*. 2010, [turbulence.org/project/google-variations/](http://turbulence.org/project/google-variations/)
- Striphas, Ted. “Algorithm Culture.” *European Journal of Cultural Studies*, vol.18, n° 4-5, 2015, pp. 395-412.
- Tisselli, Eugenio. *The 27th / El 27*. 2014, [motorhueso.net/27/](http://motorhueso.net/27/)  
---. *Himno algorítmico transnacional hiperacelerado de América del Norte*, 2018, [motorhueso.net/himno/](http://motorhueso.net/himno/)  
---. *Amazon*. 2019, [motorhueso.net/amazon/es/](http://motorhueso.net/amazon/es/)
- Tisselli, Eugenio y Joana Moll. *Institute for the advancement of popular automatisms*. 2015, <http://ifapa.me/>
- Torres, Rui y Eugenio Tisselli. “In Defense of the Difficult”, *Electronic Book Review*, May 3, 2020, [doi.org/10.7273/y2vs-1949](https://doi.org/10.7273/y2vs-1949)
- Vigo, Edgardo Antonio. *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar*. Diagonal Cero Editora, La Plata, 1970.