

La pantalla del mundo nuevo Teoría de Medios y Literatura: aportes y tensiones

Maximiliano Brina

Claro que hablar de "lectura.^{es} estirar el término tal vez demasiado. Cuando se pasó toda la literatura a estos medios, se lo hizo en imágenes. Los programas transformaron las palabras en imágenes, una por una (no se hizo por frases) y hasta fragmentando las palabras si resultaba conveniente. Esta tarea la llevaron a cabo sistemas automáticos operando con grandes diccionarios polivalentes, sin intervención del hombre.

César Aira, *El juego de los mundos*

Los años pasan, Nos vamos poniendo tecno. . .

Luca Prodan, *Años*



Fig. 1: Retrato de Agustín Fernández Mallo intervenido digitalmente, cifrando el texto de distintas versiones del artículo y algunas de sus poesías en la codificación de la foto.

La astrofísica define “horizonte de sucesos” como el espacio fronterizo, el límite, de la influencia gravitatoria de la singularidad que es un agujero negro. En cierto sentido, el horizonte de sucesos es en sí una singularidad, un espacio intermedio como la hipotética caja de Schrödinger en la que un gato estaba vivo y muerto al mismo tiempo. Ante el apabullante desarrollo tecnológico de las últimas décadas, el ecosistema literario ha devenido una tal singularidad. Más allá de la superficialidad instrumental de nuevas herramientas de escritura, distribución y lectura existe un estrato conformado por cambios y tensiones en la percepción de la experiencia, de la concepción del tiempo y el espacio, de la extensión de “lo digital” o de la especificidad lingüística de la literatura y sus mutaciones a partir del contacto con soportes, tradiciones y lenguajes. En una coyuntura de relativo *impasse* de los estudios literarios queremos presentar una constelación de conceptos y autores que, creemos, pueden ser operativos para interpelar la literatura.

Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma, el ensayo con el que en 2009 el físico y escritor español Fernández Mallo intentó dar cuenta de una poética para

Cero a mirar otra playa digital, otra arena de píxeles y cifras en el cuarzo líquido de las pantallas: había una línea continua porque supo que al fin había regresado (550)

El tiempo estratificado de Koselleck es asimilable al “Centro de tiempos” descrito por el español (2008b, 2009a: 88 y siguientes) así como al “modelo de capas” que introduce en *Ya nadie se llamará como yo* (2015a: 124-125) y que ya había sido prefigurado en *Creta Lateral Travelling*:

Deambulo ahora y siempre sobre el orden del pasado desordenándolo, recordando fechas señaladas para no recordarlas, quiero decir, reinterpretarlas, porque cuajan en gotas las horas [...] Existe otra variante menos selectiva, menos cirujana: apilar por capas el pasado y saltar insistentemente [o golpearlas con un martillo pilón] hasta fundirlas en un solo bloque macizo como de plomo (155)

Esta temporalidad heterogénea, estratificada, constituye un horizonte de sucesos en el que colocamos la literatura actual así como, por extensión, los esfuerzos críticos y teóricos -académicos o no- por abordarla. El elemento que articula esta problemática contemporánea es indudablemente la irrupción de lo digital en los procesos de producción, circulación y consumo. Mendoza sostiene que hoy “internet es nuestra agua” (2017: 5) parafraseando el célebre enunciado de Marshall McLuhan respecto a que se desconoce quién descubrió el agua pero seguramente no fue el pez. La referencia es doblemente acertada, alude tanto a nuestro nivel de inmersión tecnológica como a la dificultad que dicha inmersión impone para reconocer sus efectos; “los efectos de los medios de comunicación son nuevos ambientes, tan imperceptibles como el agua para el pez, subliminales en su mayoría” (McLuhan, 1971: 18). Esto deriva de la forma en que McLuhan define “medio” como extensión; en una entrevista de 1969 afirmó que

all media, from the phonetic alphabet to the computer, are extensions of man that cause deep and lasting changes in him and transform his environment. Such an extension is an intensification,

an amplification of an organ, sense or function, and whenever it takes place, the central nervous system appears to institute a self-protective numbing of the affected area, insulating and anesthetizing it from conscious awareness of what's happening to it (1997: 226)

Considerando estas definiciones, no parece desacertado incorporar la noción de “medio” al debate. En ese sentido, proponemos una constelación de nociones clave de la teoría de medios en relación a la temporalidad, la continuidad entre el lenguaje alfabético y la imagen, la interfaz como mediación, la lógica de la base de datos y la posibilidad de una escritura y lectura no-secuencial que articularemos con la obra de Fernández Mallo. El objetivo no se limita a señalar coincidencias a pesar del desconocimiento mutuo (no hay referencias en los textos que contradigan esta afirmación) sino destacar un horizonte común fundado en la conciencia de la mediatización, en que ambos ven lo que está allí sin ser visto.

I

Existe un incipiente interés académico por el estudio de fenómenos relacionados con los medios que se verifica tanto en la recuperación de textos que Vilém Flusser y Friedrich Kittler habían escrito en las décadas del ochenta y noventa como la aparición de pensadores más jóvenes como Jussi Parikka o Lev Manovich. Estos autores, nucleados en torno a los denominados *estudios de medios* (*media studies*), combinan su formación humanista con la informática y conforman un corpus teórico que puede articularse con propuestas como la de los mutantes españoles en una opción operativa para pensar críticamente la literatura (de la era) digital.

Cabe precisar antes de seguir que no debe entenderse “medios” como “medios de comunicación”. Los estudios de medios se ocupan de los principios de almacenamiento, transmisión y procesamiento de información antes que sus realizaciones materiales -la radio, la televisión etc.-. El interés por tecnologías aparecidas en el siglo XIX como el fonógrafo, la fotografía o el cine se centra en la manera en que desestabilizaron la hegemonía de la escritura tipográfica

como forma cultural de almacenamiento al introducir la posibilidad de inscripción en nuevos materiales como la luz o el sonido. En esta perspectiva lo “digital” excede el soporte; no se trata de reemplazar la máquina de escribir con la computadora. Ésta, dirá Kittler, no es una máquina de escribir mejorada sino una interfaz entre algoritmos, sistemas de ecuaciones, y la percepción sensorial (cfr. Kittler, 2010: 228)². Es este sentido de la mediatización digital lo que consideramos pertinente articular con los estudios literarios, no una mera actualización de la “historia del libro” sino como una nueva forma de concebir la praxis de la literatura en términos de su producción, distribución y consumo. Una incorporación de la tecnología digital que no pierde de vista que toda escritura es tecnológica y que la historia de la literatura es también la del influjo que han tenido sobre ella sucesivos avances técnicos, como sostiene Vicente Luis Mora (2012). Una concepción de “tecnología” que no se reduce a la homologación con dispositivos digitales:

con las tecnologías a veces hay equívocos. Tecnología no es sólo lo último que aparece en un mercado, sino que es tan tecnológico un iPhone como una hoguera o un cuchillo. La mirada del humano sobre el mundo es también tecnológica, de lo contrario nos habríamos extinguido. No creo que exista una mirada “natural”, toda visión está mediada por una cultura y toda cultura es tecnológica. La tecnología no es algo que me interese, lo que me interesa es la ciencia y cómo la ciencia puede ser creadora de metáforas. En mis libros hay computadoras pero como hay árboles, vacas, autos o nubes. Vivo en un mundo que está hecho así (Fernández Mallo, 2014b)

En buena medida la aparición de los estudios de medios en la década del sesenta, particularmente con las publicaciones de Harold Innis y Marshall McLuhan, señalaba la desestabilización que operó sobre la hegemonía de los medios impresos de almacenamiento y distribución de información la aparición de medios audiovisuales electrónicos con la conciencia de que estos condicionan (si no determinan) nuestra experiencia del mundo. Kittler afirma que alrededor de

² O, como parafrasea Parikka “computers are not only a remediation [...] of existing media such as typewriters and film, despite their interfaces (keyboards) and content (audiovisuality), but also introduce new standards in data transfer, programming and storage” (2012: 80).

1880 la aparición del gramófono, el cine y la máquina de escribir así como su posterior “electrificación” -“electrification of media” (1999: 3)- operó una diferenciación tecnológica de la óptica, la acústica y la escritura que hizo estallar el monopolio de la imprenta a la vez que determinó la fusión de la esencia del hombre con los aparatos:

Machines take over functions of the central nervous system, and no longer, as in times past, merely those of muscles. And with this differentiation -and not with steam engines and railroads- a clear division occurs between matter and information, the real and the symbolic (16).

En su *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones de lo humano* (1964) McLuhan señaló el cambio que impuso la aparición de la electricidad: “La mecanización se logra con la fragmentación de un proceso cualquiera y la disposición en serie de los fragmentos así obtenidos [...] El cambio de sentido más importante se dio con la electricidad, que acabó con la secuencia haciendo que todo se vuelva instantáneo” (1996: 32). En la introducción de dicho libro Lewis Lapham sintetiza la diferencia entre la tecnología de la palabra escrita y la de los medios electrónicos así como su efecto sobre la percepción del tiempo y el espacio:

al abandonar el orden visual de lo impreso, y con ello las estructuras afines del pensamiento y del sentimiento (carreteras, imperios, líneas rectas, jerarquía, clasificación, las novelas de George Eliot y de Jane Austen), descartamos la idea de ciudadano o de morador de la ciudad y adquirimos la sensibilidad característica de los pueblos nómadas o no alfabetizados [...] al eliminar las dimensiones del tiempo y del espacio, los medios de comunicación electrónicos suprimen de paso la premisa de causa y efecto. El hombre tipográfico presumía que A seguía a B, que la gente que hacía cosas [...] medía sus victorias [...] en períodos de tiempo más largos que los que se venden a los anunciantes de cerveza. El hombre gráfico cree vivir en el jardín encantado del presente eterno [...] las secuencias se quedan en meras adiciones en lugar de causas (21-22)

este pasaje de la linealidad -mecánica- a la simultaneidad -electrónica- espacio-temporal es ilustrada por McLuhan a partir del cubismo que “al rendir en dos dimensiones todo lo de dentro, fuera, arriba, abajo, delante, detrás y todo lo demás, abandona la ilusión de la perspectiva por una percepción sensorial instantánea del conjunto [...] percepción instantánea y total [el momento en que] la secuencia deja paso a la simultaneidad” (34). Tres años después, John Berger usó esas mismas coordenadas para pensar la “novela moderna” en “The moment of Cubism”:

We hear a lot about the crisis of the modern novel. What this involves, fundamentally, is a change in the mode of narration. It is scarcely any longer possible to tell a straight story sequentially unfolding in time. And this is because we are too aware of what is continually traversing the story line laterally. That is to say, instead of being aware of a point as an infinitely small part of a straight line, we are aware of it as an infinitely small part of an infinite number of lines, as the centre of a star of lines. Such awareness is the result of our constantly having to take into account the simultaneity and extension of events and possibilities (Berger, 2001)

Son evidentes las coincidencias entre estas citas y postulados que Fernández Mallo desarrolló en *Postpoesía... y otras intervenciones reflexivas* así como en su producción poética, narrativa, musical y audiovisual. Su noción de “centro de tiempos”, por ejemplo; “un sistema de coordenadas de tiempo relativo, que flota entre las dos obras, en el cual ni la obra original precede a la nueva ni viceversa, sino que las dos se retroalimentan de imágenes y metáforas en un tiempo situado entre ellas, ‘fuera’ del tiempo del reloj histórico” (2009: 90). En él funda su práctica apropiacionista que establece filiaciones con otras tradiciones y autores -Goldsmith, Borges, Burroughs, Debord, Lautréamont, entre otros-. Así como Borges consideraba imposible evitar la repetición y Lautréamont que el plagio era necesario para el progreso, Fernández Mallo sostiene que “La base de la evolución tanto biológica como cultural es la copia [...] Todos los artistas copian a sus predecesores [...] La evolución es una sucesión de copias a las que introducimos un pequeño error, que si fructifica convierte a lo copiado en algo valioso” (2014b). Esto se aprecia concreta-

mente en su poema "Los Borges" perteneciente a *El hacedor (de Borges)*, *Remake* (2011).

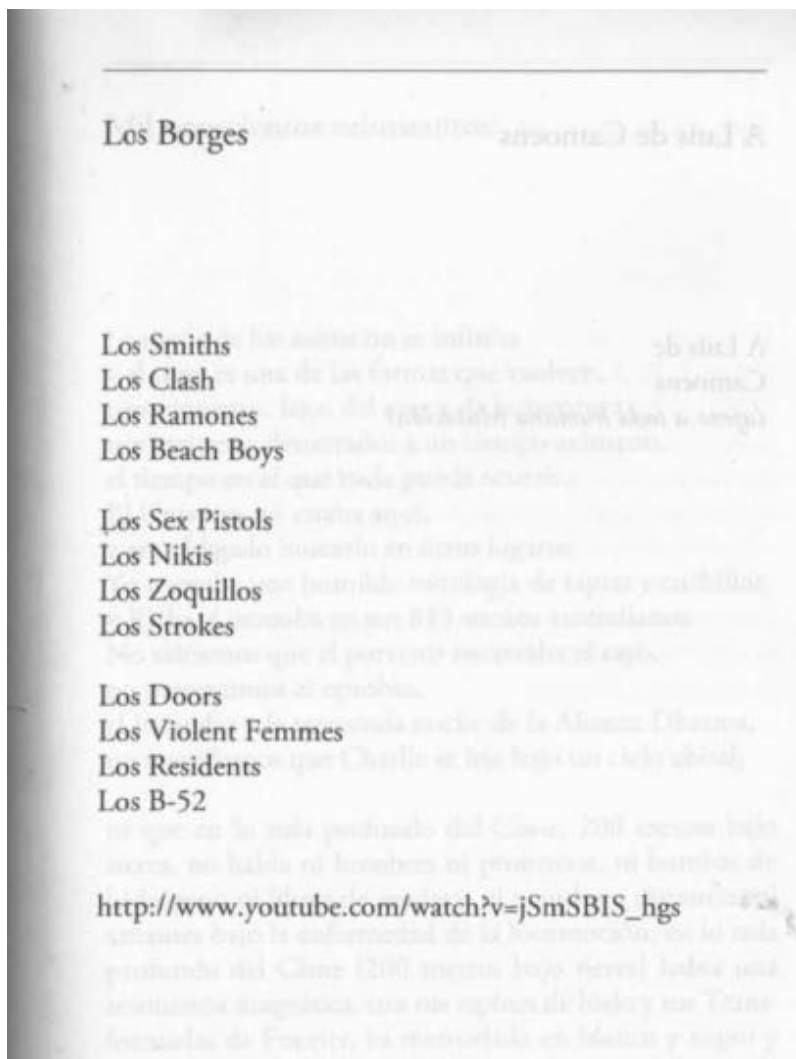


Fig. 2: Poema "Los Borges"

El texto, un ejercicio apropiacionista que combina la lógica de la base de datos y el *playlist* con el *mash-up*, consiste en una lista de doce bandas agrupadas a modo de estrofas y un video ("poema sonoro", según el autor) en el que se las escucha simultáneamente mientras sobre un disco de vinilo estático gira

incesantemente una furgoneta -con un cartel que reza “Los Borges mystery tour”-.

La articulación de estas citas de McLuhan, Berger y Fernández Mallo no alientan el uso de la teoría de medios como “herramienta” para abordar la literatura ni el uso de la literatura como fuente o elemento probatorio de la teoría como otrora hicieran otras disciplinas. Es decir, no se limita a constatar en la obra del español la huella digital a nivel de la representación o la instrumentalidad como confirmación de que lo digital es nuestro medio, nuestra agua. Se trata de asumir una visión que conciba lo digital más allá de sus realizaciones instrumentales, que entienda ese medio y sus efectos. Un camino que los estudios literarios hegemónicos eligieron no tomar, como ya en 1969 señalaba McLuhan:

for some reason few have had the vision to undertake it. For the past 3500 years of the Western world, the effects of media—whether it’s speech, writing, printing, photography, radio or television—have been systematically overlooked by social observers. Even in today’s revolutionary electronic age, scholars evidence few signs of modifying this traditional stance of ostrichlike disregard (1997: 226)

II

El hecho de que elementos presentados por Fernández Mallo en el marco de su propuesta *post* tendiente a elaborar un *nuevo* paradigma estén en el núcleo de debates y prácticas estéticas que lo preceden por décadas, antes que señalar una falta de rigor -y más allá de un cierto sesgo anti-académico (cfr. 2009a: 14)- da cuenta de esa temporalidad heterogénea -la mirada puesta simultáneamente al pasado y el futuro y la estratificación del tiempo- que caracteriza el presente.

Reboots, remakes, precuelas, secuelas, comebacks, reediciones y otras formas de nostalgia impostada conviven con reformulaciones de las dinámicas entre el museo y el archivo (cfr. Guasch, 2011). Dentro de los *media studies*,

la arqueología de medios incorporó una perspectiva temporal e histórica que da cuenta de estos fenómenos mediante conceptos como “remediación”. La portada de *What is media archeology?* (Parikka, 2012a) presenta una de las computadoras steampunk de Richard *Datamancer* Nagy. Este artefacto retrofuturista inspirado por la película *Brazil* y resultante de la imbricación de la tecnología a vapor y la electrónica, condensa estratos de medios pertenecientes a diversos períodos temporales que pueden recuperarse a través de una metodología arqueológica³.

El objeto ilustra también el concepto de “remediación” (Bolter y Grusin, 1999). Los medios viejos son “remediados” por los medios nuevos, “old media never left us. They are continuously remediated, resurfacing, finding new uses, contexts, adaptations” sostiene Parikka (2012: 3) quien además ve en estas remediaciones una forma de entender la reconfiguración del tiempo que subyace a la coyuntura cultural actual y que vuelve indistinguibles lo “nuevo” y lo “viejo”; el “pasado” y el “futuro” (ibíd.). La remediación puede articularse con la noción de recurrencia de Erkki Huhtamo. En respuesta a la “arqueología del cine” de C.W. Ceram, Huhtamo propone asumir una perspectiva cíclica antes que cronológica enfocada al estudio de *topoi* recurrentes en el desarrollo de medios más allá de contextos históricos específicos –cyclically recurring elements and motives underlying and guiding the development of media culture” (1997: 222)-. Estos conceptos se alejan de una concepción lineal del tiempo que relativiza nociones como novedad u originalidad aplicadas a la tecnología.

Las computadoras de Nagy constituyen lo que Parikka considera una puesta en acto de la arqueología de medios –“Media-archaeological art”-. Siguiendo a Garnet Hertz y, particularmente, a Michel Serres y Bruno Latour (2012a: 146) sostiene que estos objetos condensan una complejización de nuestras nociones de temporalidad. La tecnología no es “nueva” o “vieja”, adjetivos que implican una simplificación, sino que es el resultado del ensamble de pie-

³ “Paleontológica” antes que “arqueológica” en el caso de Siegfried Zielinski (2006) que toma de como modelo la propuesta del paleontólogo Stephen Jay Gould en torno a una temporalidad geológica “profunda” y cíclica para proponer un modelo estratificado de “variaciones” no lineales en su investigación sobre medios acústicos y visuales, lo que denominará “variantología”. A modo de acotación, también Fernández Mallo dedicó a este paleontólogo varias entradas de su blog finalmente incorporadas a su último poemario *Ya nadie se llamará como yo* (cfr. 2015a: 49).

zas resultantes de desarrollos tecnológicos pertenecientes a distintos períodos temporales. Todo dispositivo tecnológico, entonces, está compuesto por capas de piezas ensambladas que se originaron en distintas temporalidades y desestiman nociones progresivas en favor de una multitemporalidad que se nutre en forma simultánea de lo obsoleto, lo contemporáneo y lo futurístico: “What media-archaeological practices are good at doing is forcing us to think about time as *pleated*. Outside the linear ‘earlier-later’ time axis, this shows that time spreads in all directions” (cfr. 2012a: 146-147)⁴. Está resonando aquí la propuesta del “Centro de tiempos” de Fernández Mallo. Y no es lo único.

La remediación llevará a Parikka a pensar, siguiendo a Bruce Sterling, los “medios muertos”⁵. En “The Dead Media Manifesto” que Sterling y Richard Kadrey hicieron público en 1995 se propone, desde un presente signado por la eclosión de nuevos medios informáticos (CD-ROM, la “superinformation highway”, la realidad virtual, etc.), una mirada al pasado que compile los medios obsoletos y olvidados. El manifiesto homologa los primeros con mamíferos exitosos y los segundos a los dinosaurios extintos (Sterling y Kadrey, 1995) en una concepción temporal teleológica -más cercana a la paleontología que a la arqueología en la línea de Foucault- que se interroga por la posibilidad de que internet se transforme eventualmente en un “medio muerto”. Estos medios que quedaron en el camino, superados por los que se constituyeron en hegemónicos, se acercan a las precisiones de Fernández Mallo en torno al valor del “extrarradio” y el “error” así como las referencias evolutivas implícitas en las manifestaciones del “sistema de capas” y que tienen también en su horizonte la paleontología.

En un breve artículo de opinión publicado en 2008, Fernández Mallo propone una “apología del error” en la que sostiene que

son los errores los que guían la evolución, la perfección no ofrece ningún incentivo para el mejoramiento [...] Las obras importantes

⁴ La estrecha relación entre los estudios de medios y la (nueva) temporalidad es destacado por Parikka en las conclusiones de su texto donde señala el valor de los estudios de medios para movilizar nuevos sentidos de la temporalidad a la vez que proyecta una exploración de tiempos “no-humanos” vinculados con algoritmos y la temporalidad de las máquinas (2012a: 164 y siguientes).

⁵ A los que agrega los “medios zombi” (Hertz, Garnet Parikka, Jussi (2012b)).

se han hecho a través de las anomalías, si entendemos por ello las mutaciones aberrantes producidas en una disciplina. Esa anomalía es el error que solemos desechar, la tara, el resto; un extrarradio” (Fernández Mallo, 2008a)

Esto vuelve a aparecer en *Antibiótico* a partir de la incorporación de un fragmento de

El artículo “Las Estéticas del Error: tendencias Post-Digitales en la música contemporánea por ordenador”, Kim Cascone dice: [. . . es gracias a los errores de la tecnología digital, que este nuevo trabajo ha emergido: fallos, virus, incompatibilidad de sistemas, *clipping*, *aliasing*, distorsión, ruido cuántico, incluso el ruido de las tarjetas de sonido, son los materiales primarios que los compositores buscaron para incorporarlos a la música. . .] (2015a: 576-577)

Es en ese sentido que la creatividad aparece como el uso de “lo que está en los márgenes, el ruido, el residuo” (Fernández Mallo, 2008a)⁶. Esta visión de la evolución literaria en términos de *Copia + Error* habilita a pensar una progresión no lineal compuesta por obras “derivadas de errores” (ibid.). Una progresión divergente, ramificada, construida a partir del aprovechamiento de esos errores, anomalías y mutaciones. Una visión que dialoga tanto con Bourriaud cuando afirma que

el fin el *telos* modernista (las nociones de progreso y de vanguardia) abre un nuevo espacio para el pensamiento; en adelante se trata de darle un valor positivo a la *remake*, articular usos, poner en relación formas, en lugar de la búsqueda heroica de lo inédito y de lo sublime que caracterizaba al modernismo (2009a: 49)

como con Parikka para quien “failure [...] has been at the core of media archaeology, which has been keen to question the newness of new media by looking at alternative histories, forgotten paths and sidekicks of media history”

⁶ Estos conceptos son la base del extenso ensayo, *Teoría general de la basura (Cultura, apropiación, complejidad)*, que Fernández Mallo publicó en octubre de 2018.

(2012a: 167)⁷. En este contexto, el valor que agregan los estudios de medios es que no se limitan al rescate emotivo de tecnologías, obsoletas o no, sino que considera la forma en que dichas tecnologías afectaron, modificaron, la experiencia.

III

Los autores que abordan teóricamente el universo digital destacan la manera en que la tecnología de la información condiciona e influye la praxis artística en la inteligencia de que, como decía Fernández Mallo, toda visión está mediada por una cultura y toda cultura es tecnológica. Jean-Louis Déotte desarrolla la noción de “aparato” a partir de los “sistemas de aparatos” que Walter Benjamin describiera en su estudio sobre la fotografía y el cine cuya función define como “ejercitar al ser humano en aquellas percepciones y reacciones que están condicionadas por el trato con un sistema de aparatos cuya importancia en su vida crece día a día”⁸ (2003: 56). Este “poder” de la tecnología fue destacado por McLuhan (1964) donde afirmó que “es el medio el que modela y controla la escala y forma de las asociaciones y trabajo humanos [...] los efectos de la tecnología [...] modifican los índices sensoriales, o pautas de percepción, regularmente y sin encontrar resistencia” (1996: 30 y 39), conceptos que profundizará en un artículo de 1967:

Non-Euclidean space, and the dissolution of our entire Western fabric of perception, results from electric modes of moving information. This revolution involves us willy-nilly in the study of modes and media as forms that shape and reshape our perceptions. That is what I have meant all along by saying the “medium is the message,” for the medium determines the modes of perception and

⁷ Cabría sumar a este interés por el “error”, el “extrarradio”, el “ruido”, etc. el valor que Zielinski adjudica a los “hallazgos fortuitos” que opone a las “búsquedas en vano” (2006, 13-38). Una versión en español de este texto -una de las pocas traducciones de este autor- aparece en Burbano Andrés (ed.) (2006). *Siegfried Zielinski: genealogías, visión, escucha y comunicación*. Bogotá: Ediciones Uniandes.

⁸ En el manuscrito del texto este pasaje define “tarea histórica” como “Contribuir a que el inmenso sistema técnico de aparatos de nuestro tiempo, que para el individuo es una segunda naturaleza, se convierta en una primera naturaleza para el colectivo” (2003: 56).

the matrix of assumptions within which objectives are set (1997: 186)

Si, como sostiene Walter Ong, “Más que cualquier otra invención particular, la escritura ha transformado la conciencia humana” (2006: 81), los efectos ejercidos por la tecnología de la escritura no deberían ser desatendidos.

Los medios determinan nuestra situación, postula Friedrich Kittler en la primera línea de *Gramophone, Film, Typewriter* (1999: XXXIX). En dicho texto se detiene en la forma en que Nietzsche percibió la experiencia de escritura mecánica -debido a una patología ocular se convirtió en el primer filósofo en utilizar una máquina de escribir-. En una carta a Peter Gast de febrero de 1882 escribió “Our writing tools are also working on our thoughts” (200) lo que se evidencia, según Kittler, en la forma en que su escritura “changed from arguments to aphorisms, from thoughts to puns, from rhetoric to telegram style” (203). Kittler cita también una carta de T. S. Eliot fechada en 1916 donde describe la experiencia de “componer” *The Waste Land* con la máquina de escribir: “‘I am sloughing off all my long sentences which I used to dote upon. Short, staccato, like modern French prose’. Instead of ‘subtlety’, ‘the typewriter makes for lucidity’, which is, however, nothing but the effect of its technology on style” (229).

El “poder” de la tecnología es tal que sería ésta, siguiendo a Déotte, la que singulariza una época antes que la política, la economía o, incluso, el arte: “son los aparatos que otorgan propiedad a las leyes y les imponen su temporalidad, su definición de la sensibilidad común, así como de la singularidad cualquiera. Son ellos los que hacen época y no las artes” (2012: 16). Sobre estas temporalidades, en *La época de los aparatos*, se distancia de la noción de una sucesión lineal tajante para proponer una dinámica de “diferenciación”:

La propuesta es pensar como prioridad la textura de una época en su relación con otra época, como una invención de temporalidad específica a tal o cual aparato. Cada aparato, dando su interpretación de la diferencia de tiempos, hace surgir tal o cual temporalidad que se convierte en su propia invención: un cierto género de ficción y entonces un cierto género literario. Precisemos qué entendemos por “inventar”: no hacer surgir *ex nihilo*, sino

hacer visible lo que estaba allí sin ser visto, del mismo modo que se “inventa” un tesoro. Hacer aparecer, separar de un caos, de un magma. Desde ese momento, las épocas no se continúan, una desechando a otra: la invención de un aparato procede más bien por diferenciación (2013: 50)

Podríamos, a partir de este “juego” (“nombrar la época es indisociablemente nombrar la otra época, esa de la cual salió: es el juego introducido por Lyotard con el *pos* de posmoderno, que señala el reconocimiento de la diferencia de tiempos y la toma en consideración de esta diferencia” (2013: 38-39)), volver sobre el *post* de *Postpoesía*. . . y la aparente laxitud de sus criterios de periodización y nominación que se percibe en la sucesión de “posmodernidad”, “hiperrealidad”, “tardoposmodernidad” o “posmodernidad tardía” en el miasma postpoético.

Preferimos no precipitarnos a juzgar la flexibilidad del rigor de un ensayo que, después de todo, no se pretende “académico”. Antes bien, creemos que lo que subyace a la producción de Fernández Mallo es una nueva conciencia, una nueva sensibilidad si se quiere, condicionada sobre todo por la tecnología digital y sus efectos, nuevas formas de pensar las interacciones entre tiempo, espacio, virtualidad y materialidad. Déotte refiere la “época” de los “inmateriales” a partir de la muestra organizada por Lyotard en el Pompidou en 1985 titulada *Los inmateriales. Lo inhumano. Moralidades Posmodernas*:

[los inmateriales] reconfiguran todos los aparatos y los medios de comunicación modernos existentes, al instaurar otra superficie de inscripción de los signos [...] Una de las consecuencias [...] es que la escritura digital, la primera totalmente universal, suene de *mathesis universalis* puesto que permite programar tanto textos como sonido o imágenes, es una escritura absoluta, aunque constituida por el lenguaje natural y por símbolos lógicos, porque más que ninguna otra escritura no mantiene ninguna relación física con su referente (2013: 35-36)

Estas características (pre)definen en el marco de la “posmodernidad” características del arte en la era digital -veinte años antes de *Postpoesía*. . .-. Es

provechoso considerar al *post* en términos de *diferencia* antes que de *marca de corte* o *límite* de una progresión lineal. Al considerar la proliferación de *afters* y *posts* en la producción crítica de la última década, Eloy Fernández Porta se distancia de la presunción de “cambio histórico” que estos prefijos implica(ría)n e inscribe su *Afterpop* en la colección aduciendo dos razones: “el vocabulario recibido resulta insuficiente y [...] hay una novedad que consignar” (2010a: 28). Una novedad que parece escapar a la nominación. Como Fernández Mallo (con quien comparte el dúo de *spoken word* Fernández Fernández) el autor de *Afterpop* desoye a Wittgenstein y encara el desafío de abordar “lo que está pasando” (Fernández Mallo, 2009a: 13), de hablar en lugar de callar, y en relación a los *post* propone “una visión moderadamente optimista de los *post-its*, que, aunque no completan el significado de una obra, sí pueden orientar su comprensión” (Fernández Porta, 2010a: 28). La novedad a consignar es la irrupción de la tecnología digital, la virtualidad, la anulación del referente (analógico) -que, siguiendo a Lyotard, Déotte describe como consecuencia del cambio de la “superficie de inscripción”- y la proliferación de la información.

En la coyuntura que impone esta novedad, los nuevos medios condicionan y consolidan nuevas formas culturales de aprehender la experiencia, el mundo, transformado en una profusión de datos distribuidos en capas de información. Lev Manovich sostiene que esa nueva forma es la base de datos (*database*):

Following art historian Erwin Panofsky’s analysis of linear perspective as a “symbolic form” of the modern age’ we may even call database a new symbolic form of a computer age (or, as philosopher Jean-François Lyotard called it in his famous 1979 book *Postmodern Condition*, “computerized society,”) a new way to structure our experience of ourselves and of the world. Indeed, if, after the death of God (Friedrich Nietzsche), the end of grand Narratives of Enlightenment (Lyotard), and the arrival of the World Wide Web (Tim Berners-Lee), the world appears to us as an endless and unstructured collection of images, texts, and other data records, it is only appropriate that we will be moved to model it as a database -but it is also appropriate that we would want to develop the poetics, aesthetics, and ethics of this database (2007: 40)

La era digital instala un nuevo “algoritmo cultural”: realidad >medios >datos >base de datos (44). Éste, además de ofrecer un nuevo modelo del mundo y la experiencia humana, afecta la forma en que los usuarios conciben esos datos (57) y ocupa el lugar que, en la era moderna, el cine y la literatura le otorgaron a la narrativa lineal.

as cultural form, database represents the world as a list of items, and it refuses to order this list. In contrast, a narrative creates a cause-and-effect trajectory of seemingly unordered items (events). Therefore, database and narrative are natural enemies. Competing for the same territory of human culture, each claims an exclusive right to make meaning out of the world (44)

Estos conceptos resuenan con los que utiliza Fernández Mallo al describir en *Postpoesía*. . . las “listas” y las posibilidad de una “escritura no secuencial” (2009a: 120 y siguientes) así como su opinión de que “La tecnología ha ayudado más a la poesía que a la narrativa” (Fernández Mallo, 2015b). La huella de la “forma cultural” de la base de datos se advierte, en principio, en la manera en que el español construye colecciones de información a partir de la inserción de imágenes, otros textos (literarios, periodísticos, documentos) y links. Pero también está presente en las listas que encontramos en su producción literaria y que pueden asociarse a la tradición de las enumeraciones caóticas. En “Los Borges” el desorden de la lista es enfatizado por el video donde al sonar todas las bandas al unísono se hace imposible separar -ordenar- los ítems que presenta. Este texto, este “artefacto poético” entendido como la combinación multicapa de información sin orden, simultánea⁹ (el poema de Borges,

⁹ Esta combinación de simultaneidad con una base de datos de fondo también ha tenido desarrollos en el cine. Como ejemplos de “database cinema” Manovich presenta a Dziga Vertov y a Peter Greenaway al que presenta como “one of the very few prominent film directors concerned with expanding cinema’s language, complained that ‘the linear pursuit -one story at a time told chronologically- is the standard form of cinema’. Pointing out that cinema lags behind modern literature in experimenting with narrative, he asked: ‘Could it not travel on the road where Joyce, Eliot, Borges and Perec have already arrived?’” (2007: 54). Cabe mencionar la ¿película? ¿performance? *Writing on water* que dirigió en el Lloyd’s de Londres en 2005 como parte de los doscientos años de la participación del almirante Nelson en la batalla de Trafalgar. Como un DJ, Greenaway remixaba distintas fuentes -música orquestal, imágenes fijas y móviles de agua, caligrafía, textos de Shakespeare, Melville y Coleridge que

la remake de Fernández Mallo y el video con canciones de las doce bandas de la lista) convoca nuevamente a Manovich: “Regardless of whether new media objects present themselves as linear narratives, interactive narratives, database, or something else, underneath, on the level of material organization, they are all databases” (2007: 47). La existencia de estos niveles es la que implica la existencia de la “interfaz”, a través de la cual el usuario accede a la información y que Manovich identifica con la pantalla de la computadora¹⁰. A diferencia del cine y la televisión que presentan una única pantalla, en la computadora pueden multiplicarse lo cual es el principio fundamental de cualquier interfaz gráfica de usuario (GUI) de sistemas operativos como Windows o Mac OS (cfr. Manovich, 2001: 100). Esta noción de interfaz introduce un elemento esencial en los estudios de medios y en la obra de Fernández Mallo: la imagen.

IV

A diferencia de autores como McLuhan, Ong o Kittler que privilegian la oralidad¹¹ y conciben a partir de ella un esquema temporal tripartito en el cual la escritura es un breve intermedio -la “edad de la imprenta” o la “galaxia Gutenberg”-, Vilém Flusser privilegiará la imagen, y su relación con la palabra. Flusser sostiene la hipótesis de que hubo dos momentos de cambio fundamentales en la historia de la humanidad: “la invención de la escritura lineal” hace unos cuatro mil años y, actualmente, “la invención de las imágenes técnicas” (1990: 9). Previo a la aparición de la escritura, la información “críticamente importante” se transmitía mediante imágenes a las que denomina “imágenes prehistóricas” en función de que la “historia” nace con los textos lineales que generan una nueva -progresiva- percepción del tiempo:

eran leídos por un coro- que para componer lo que proyectaba una pantalla, todo en vivo y simultáneamente.

¹⁰ En *El lectoespectador. Deslizamientos entre literatura e imagen* Mora asimila la página de un libro a una pantalla (2012a: 107) a la vez que propone considerar al narrador como una interfaz en tanto “es quien media entre el lector y el libro” (64).

¹¹ Por ejemplo, Kittler en “The Alphabet of the Greeks: On the Archeology of Writing” afirma descreer que los ojos sean mejores testigos que los oídos y propone fundar una arqueología acústica para abordar el “acoustic-written realm” en el que nos encontramos (Kittler, 2013).

Not until the end of the line does one receive the message, and then one must attempt to bring it together, to synthesize it. Linear codes demand a synchronization of their diachronicity. They demand progressive reception. And the result is a new experience of time, that is, linear time, a stream of unstoppable progress, of dramatic unrepeatability, of framing: in short, history. With the invention of writing, history begins (2002: 39)

La dinámica en la que las imágenes pasarán a ser explicadas por los textos sufre en la actualidad un cambio -“The rules that once sorted the universe into processes [...] are dissolving. The universe is disintegrating into quanta, judgments into bits of information” (2011a: 15)- que configura el nuevo medio: la imagen técnica, “aquella producida por un aparato. A su vez, los aparatos son producto de los textos científicos aplicados; por tanto, las imágenes técnicas son producto indirecto de los textos científicos” (1990: 17). Este nuevo medio reemplaza a los textos alfabéticos como transmisores de información crucial a la vez que modifica la percepción temporal - “Current events no longer roll toward some sort of future but toward technical images. Images are not windows; they are history’s obstructions. The goal of the political demonstration is not to change the world but to be photographed” (2002: 56)-. Esto genera, en primer lugar, una temporalidad circular, un *feedback* entre los eventos y las imágenes -“The event dines on images, and the images dine on events” (ibíd.)- y, en segundo lugar, una aceleración; la “posthistoria” es el resultado de la tensión resultante entre la linealidad de una historia vinculada a la escritura y la circularidad de las imágenes técnicas:

this reversal of events from the future to the image causes events to speed up. Events are caught in the undertow of the images and roll against them more and more wildly. One political event follows another more and more precipitously, a scientific theory is introduced, an artistic style replaces another almost before it has been established. The life span of a model is now measured not in centuries but in months. Progress accelerates. Yet the models don’t fall over each other to change the world, but always, in theory eternally, to be shown in images. The linearity of history is turned against the circularity of technical images. History advances to be turned into images -posthistory (57)

Estas ideas que Flusser desarrolló en la década del ochenta comparten con las de Fernández Mallo el fundarse en la ciencia del siglo XX y la reconfiguración espacial y temporal que introdujo la relatividad y la física cuántica:

[la relatividad] means that space, once seen as absolute, and time, once seen as clearly elapsing, are nothing more than relationships between observers, which is to say, subjects [...] [la física cuántica] means that the world, once solid, is no more than a swarm of tiny particles whirling about at random. And so probability and statistics have become the mathematics best suited to this world. Causes and effects appear only as statistical probabilities. Of course, that revolutionizes our feelings, desires and behavior. We cannot continue to live as we did before (Flusser, 2011b: 141)

Aunque el punto de contacto más evidente es la forma en que Flusser diferencia al “poeta alfabético” del “poeta calculador” (2011b: 76) estableciendo a partir de la implementación de la tecnología informática dos tipos de poesía similares a la poesía ortodoxa y la postpoesía que define Fernández Mallo. Flusser piensa incluso en términos de un “sistema de capas” -“What we once called 'matter' (without quite knowing what we meant) has proven to be an affair of multiple levels” (142)-. Estos “múltiples niveles” anticipan lo que Katherine Hayles denominaría “condición de virtualidad” -la percepción cultural de que los objetos materiales están interpenetrados por patrones de información (1999: 69)- y constituyen una “revolución informática” en tanto reconfiguran el punto de partida de la concepción del mundo y del ser humano la cual ya no parte de la materia, lo sólido, sino de partículas como electrones y protones:

It is a revolution because it turns from its point of departure to the world and to human beings. It no longer starts from solid things (from molecules) but rather from particles like electrons and protons, that is at the level of thinking. Because it comes from below, it can change solid things, including human beings as bodies, more radically than any previous revolution (Flusser, 2011b: 144)

Estos conceptos revisten una particular importancia en la concepción de las “imágenes técnicas” en tanto su composición es mediatizada por ordenadores

que organizan electrones y no por contacto directo del operador, en línea con la noción de “interfaz” que proponía Manovich.

En esa mediatización, los conceptos de Flusser permiten incorporar una perspectiva multidimensional para repensar la interacción entre imágenes y palabras superando la perspectiva secuencial y unidimensional impuesta por el lenguaje. En tanto las imágenes son codificadas por el lenguaje y están en tensión con él por la hegemonía para conservar y distribuir información crucial, esta perspectiva multidimensional aborda la interacción entre ambas en términos de *procesos*. Como Wittgenstein -tan caro a Fernández Mallo-, no se trata aquí de *ver* los “hechos” sino las “relaciones”:

It's a matter of drawing up theories and explanations, ideologies and dogmas as images, and that means, not being procedural, one-dimensional, linear, but rather wanting to grasp things as structure, multidimensional, pictorial; not being history-minded about scenes, but rather reflecting about processes in a phenomenological manner; not seeing a method in history, to see how scenes could be changed, but rather seeing how a process can be changed, from the outside, from below, from above, which is to say from an extrahistorical perspective. Fundamentally, it's an attempt to codify the world in such a manner that it can be described cybernetically in all of its inexplicable complexity and is thus given meaning (Flusser, 2002: xxii)

Esta concepción de lo digital se condensa en el concepto de medio “textovisual” que Mora (cfr. 2012a, 2012b) ilustra con la idea de la “imagen como virus” de William Burroughs. Extraída de “Chinese Laundry”, en *Nova Express* (1964), el texto refiere el desarrollo de un virus que introduce imágenes codificadas en lenguaje binario en los infectados pudiendo, de esta forma, existir sin cuerpo dentro de un cuerpo ajeno. La conciencia de que en el medio digital imágenes y texto alfabético tienen una misma codificación binaria de base es la que sostiene las intervenciones de imágenes con texto que Kenneth Goldsmith realiza en sus presentaciones introduciendo poemas en el código fuente de una imagen de su autor o el proyecto *Deep ASCII, a novel* de Vuk Cosic quien utilizó imágenes compuestas por caracteres (lo que se conoce como

ASCII art) para componer una película animada posteriormente publicada a modo de *flip book*.

A su vez, esta concepción es la que se advierte en la dinámica entre imágenes y palabras en los textos de Fernández Mallo donde las primeras no están subordinadas a las segundas -como una simple ilustración en la doble acepción del término: decoración o explicación- sino que se complementan y “compiten” como depositarios de la información. “Los Borges” ejemplifica esto a partir de las resonancias que generan sus diferentes realizaciones y soportes -los poemas, el video (que, a su vez, puede ser descompuesto en la banda de imagen y la de sonido) así como los textos referenciales que los enlazan-. Esto constituye una problematización de la lectura tanto como de la escritura en su linealidad y especificidad. Imagen, sonido, tipografía alfabética constituyen múltiples niveles sin preeminencia o jerarquía. La posibilidad de una tal jerarquía deviene obsoleta y ese es el motivo por el que Fernández Mallo asimila la “poesía” no solo a otros lenguajes y soportes sino también la narrativa y el ensayo (cfr. Fernández Mallo, 2009a: 77). Estas nociones se nutren de tradiciones que exploraron los límites de la poesía -concreta, visual, matemática, post-tipográfica, etc.- y explotan las posibilidades que ofrece la tecnología actual para experimentar. La postpoesía es una estética de laboratorio, “actúa por experimentación; es, en esencia, un laboratorio. Mejor dicho, dado que es una *actitud*, aspira a ser un laboratorio” (Fernández Mallo, 2009a: 11). En el laboratorio postpoético de Fernández Mallo la poesía excede los límites del lenguaje alfabético o la tipografía.

En 1987 Flusser diferencia en *Does Writing Have a Future?* dos tipos de poeta, distingue una concepción “tradicional” de poesía como un “juego de lenguaje” cuya presencia excede los textos poéticos y se extiende a textos científicos, filosóficos y políticos (2011b: 71), como Fernández Mallo cuando piensa las conexiones de “la poesía con las otras artes (incluidas las ciencias)” (2009a: 12). Esta concepción ata la poesía al alfabeto lo cual implica una obturación, un bloqueo en el camino de la poesía a la nueva cultura, que no se advertiría en los films, videos e imágenes sintéticas (cfr. Flusser, 2011b: 71-72) con lo que Flusser se suma a las denuncias del carácter conservador de la literatura, su letargo frente a otras artes (en particular, las artes visuales¹²).

¹² Cfr. Goldsmith, Kenneth (*kg_u_bu*)(2016, 17ene.). ¡Cmoesquenotenemosliteraturaready-made?][Tweet].http://twitter.com/kg_u_bu/status/688823541555458050

La cuestión es zanjada mediante la manipulación -a través de ordenadores- de electrones creando

nonalphabetic language games. Can't apparatuses play with language just as well as with images and musical sounds? Could there not be electronic poetry along with electronic images and electronic music? It's possible to think of programs that produce linguistic modulations automatically that could far surpass alphabetic modulation in poetic force. Such programming could liberate alphabetic poetry from the elitist prison it occupies today and mindful of the decaying alphabet, lead to finer, stronger speech (2011b: 71-72)

La conciencia digital de que en un punto objetos, cuerpos, imágenes, sonidos y lenguaje aparecen igualados como combinaciones de electrones y moléculas ordenadas mediante la codificación informática rinde obsoletas consideraciones de autonomía o jerarquía. Al mismo tiempo, la constante y ubicua presencia de las imágenes técnicas da cuenta de la reconfiguración del espacio y el tiempo descripta; conceptos como "pasado", "presente" y "futuro" así como "distancia" y "proximidad" adquieran nuevos significados (Flusser, 2011b: 150). En última instancia este nuevo paradigma se nutre de la relatividad para proponer una refundación de la experiencia del espacio y el tiempo:

The relationship between digital and alphabetic codes [...] is rather about the formation of a new experience of space and time into which the old experiences and concepts cannot go. This can no longer be grasped dialectically. Kuhn's concept of "paradigm" works better: a sudden, previously unthinkable leap from one level to another rather than a synthesis from opposites. With digital codes, a new experience of time and space is emerging. Like a paradigm, it must obliterate everything that came before: all experiences that cannot yet be aligned under the old concepts of "omnipresence" and "simultaneity" (ibíd.)

Esta "nueva experiencia" conlleva una nueva idea de poeta:

The new poet, equipped with apparatuses and dining on them digitally [...] knows he has to calculate his experience, to dissect it into atoms of experience to be able to program it digitally. And in making this calculation, he must confirm the extent to which others previously modeled his experience. He no longer identifies himself as author but rather as remixer. Even the language he manipulates no longer seems like raw material stacked up inside him but rather like a complex system pressing around him to be remixed. His attitude to a poem is no longer that of the inspired and intuitive poet but that of an information designer (2011b: 74-75)

Remixer y técnico; la propuesta lanzada por Flusser a fines de la década del ochenta no solo anticipó la asimilación de la escritura al sampleo y del autor al DJ¹³. En tiempos de inteligencias artificiales y bacterias que “componen” poesía, films y obras plásticas se adelantó también a nociones acuñadas en torno a lo (post)humano¹⁴ al presentar la simbiosis del poeta con la máquina. La idea de un escritor-máquina lejos de ser una novedad conforma una larga tradición en la que se reconocen varios referentes de Fernández Mallo. Sean los experimentos de escritura automática de los surrealistas, los “fold in” y los “cut ups” de William Burroughs y Bryon Gysin o Italo Calvino que en una conferencia de 1967, “Cibernética y fantasmas (Apuntes sobre la narrativa como proceso combinatorio)”, declaró que

El escritor tal como ha sido hasta ahora es ya una máquina escribiente, al menos cuando funciona bien; lo que la terminología romántica llamaba genio, o talento, o inspiración no consiste más que en encontrar empíricamente, a olfato, cortando por atajos, allí donde la máquina seguiría un camino sistemático y concienzudo, a la para que rapidísimo y múltiple [...] Desaparezca, pues, el

¹³ Fernández Mallo compara el apropiacionismo de la literatura postpoética con el “sampleado” (cfr. 2009a: 88). En esa dirección pueden pensarse las propuestas como *Homo Sampler* de Fernández Porta (2010) o “Las escrituras sampler” de Mendoza (2010), entre otras.

¹⁴ Cfr. *How we became posthuman. Virtual bodies in cybernetics, literature and informatics* (1999) y *Writing Machines* (2002) de Katherine Hayles o *Biomedica* (2004) y *Afterlife* (2010) de Eugene Thacker.

autor –ese *enfant gâté* de la inconsciencia para dejarle el sitio a un hombre más consciente, que sabrá que el autor es una máquina y, además, cómo funciona esa máquina (2013)¹⁵

Este nuevo tipo de praxis literaria que nuestro medio digital coloca en un horizonte post-tipográfico demanda un nuevo tipo de lector dispuesto a repensar estrategias de lectura.

V

No sabemos quién descubrió el agua pero seguro no fue el pez. La frase de McLuhan aludía a la extensión de nuestra inmersión mediática y la consecuente dificultad de dar cuenta de ella y de la forma en que condiciona la experiencia. Esta dificultad –cuando no reticencia– se advierte en el escaso impacto que históricamente han tenido los estudios de medios en el ecosistema académico¹⁶. La causa de este estado de cosas oscila para Flusser entre

¹⁵ Calvino volvería sobre esto en sus *Seis propuestas para el próximo milenio*, en particular en la conferencia/propuesta sobre la “Levedad”. “Cibernética y fantasmas” se enmarca la efervescente escena artística en Italia en la que en 1961 el poeta Nanni Balestrini y Umberto Eco crearon junto a ingenieros de IBM el poema permutativo “Tape Mark 1”. A este respecto puede consultarse Zielinski, 2013: 53 y siguientes.

¹⁶ Así como en sus conferencias de 1999 Kittler lamentaba que “Photograph, films, and television screens normally have no place in the humanities. Indeed, they had no place in academic lectures at all, no matter what the discipline, so long as universities were universities” (2010: 20), en la introducción a *Does writing have a future?* un provocador Mark Foster espeta: “Similar to McLuhan, Flusser takes media seriously, and as does Baudrillard, he discerns the impact of media on culture. Like both McLuhan and Baudrillard, Flusser theorized media culture well before many other cultural theorists thought seriously about it. (There are certainly some notable exceptions: Walter Benjamin, Harold Innis, and Hans Magnus Enzensberger come immediately to mind.) Michel Foucault, Jacques Lacan, Louis Althusser, Jean-François Lyotard, Jürgen Habermas, Ernesto Laclau, Homi K. Bhabha, and Judith Butler—the list could be extended considerably of major theorists from the 1970s onward who either paid no attention at all to the vast changes in media culture taking place under their noses or who commented on the media only as a tool that amplified other institutions like capitalism or representative democracy. Against this group of thinkers, Flusser stands out, with only a handful of others, as one who presciently and insightfully deciphered the codes of materiality disseminated under the apparatuses of the media” (Flusser, 2011: xi).

la pereza -“Many people deny this, mainly out of laziness. They have already learned to write, and they are too old to learn the new codes. We surround this, our laziness, with an aura of grandeur and nobility” (2011b: 3)- y la degradación necesaria que implica reconocer la necesidad de re-emprender un aprendizaje -“It is a degradation to which we must submit” (157)- en tanto es como volver al “jardín de infantes” (ibíd.). Creemos que más allá de este diagnóstico hoy la cuestión se funda en las tensiones generadas por una concepción que no termina de superar la reducción de lo digital a su instrumentalidad. Por supuesto, esto no se restringe al ámbito académico. Puede apreciarse en la designación habitual de soportes y dispositivos cuya novedad es señalada mediante el agregado de un adjetivo subordinado al sustantivo¹⁷ -“correo electrónico”, “libro digital”, etc.- o la asociación de “digital” con “virtual”, entendido como inmaterial que todavía persiste, por ejemplo, en la noción del almacenamiento en “la nube” aunque tanto autores académicos –la ya citada Hayles (1999) o Parikka (2012: 150)- como legos¹⁸ llaman la atención sobre el soporte material de ese universo virtual. Esta concepción es la base de la acusación de “tecnoempacho” a la que fue reducida *El lectoespectador* por la prensa cultural que “[se queda] con *La isla del tesoro*, aunque tenga que leerlo en PDF” (Lynch, 2012) así como de los de papers académicos que, en un intento de *lectura distante*, emplean herramientas prefabricadas cuyo grado de precisión es cuestionable y las posibilidades de ajuste limitadas o inexistentes. Dicen “digital” cuando quieren decir “digitalizado”.

Las tensiones que expusimos nos llevan a preguntarnos si efectivamente el futuro llegó hace rato y a considerar nuestra ubicación en un horizonte de sucesos digitalizado que no sucumbe a la fuerza gravitatoria de lo digital. Incluso en el abordaje académico de la articulación de la tecnología y los estudios literarios puede apreciarse una mirada mocha que limita lo digital a lo digitalizado y excluye los (estudios de) medios. Esta articulación adopta lo digital pero no escapa a la inercia de la cultura impresa como sostienen

¹⁷ En inglés esta subordinación reduce el adjetivo “novedoso” a una letra: e-book, e-mail, e-reader, e-literature. En el caso de los libros es destacable además la forma en que muchas aplicaciones de lectura intentan simular la experiencia analógica mediante efectos visuales y sonoros.

¹⁸ Cfr. Milagros (garciamili) (2017, 2 ago.). “Me divierte pensar internet como algo abstracto, moderno, y que en realidad sea un cable que pasa por Las Toninas” [Tweet]. <https://twitter.com/garciamili/status/892835428079894528>

Gregory Crane, David Bamman y Alison Jones en “ePhilology: When the Books Talk to Their Readers”, cuyas premisas suscribimos:

Digital technology is hardly new in classics: there are full professors today who have always searched large bodies of Greek and Latin, composed their ideas in an electronic form, found secondary sources online and opportunistically exploited whatever digital tools served their purposes. Nevertheless, the inertia of prior practice has preserved intact the forms that evolved to exploit the strengths and minimize the weaknesses of print culture: we create documents that slavishly mimic their print predecessors; we send these documents to the same kinds of journals and publishers; our reference works and editions have already begun to drift out of date before they are published and stagnate thereafter; even when new, our publications are static and cannot adapt themselves to the needs of their varying users; while a growing, global audience could now find the results of our work, we embed our ideas in specialized language and behind subscription barriers which perpetuate into the twenty-first century the miniscule audiences of the twentieth (2013: 29-30)

Lo digital excede la herramienta informática de procesamiento, almacenamiento y transmisión de información. Una tal limitación implica el estancamiento en la digitalización. La revolución informática “enables us to analyze and synthesize thought processes from a new point of view, namely, that of informatics, and so we must learn to think differently” (Flusser, 2011b: 144). Ese “pensar diferente” es la base de la operatoria de un lector digital:

Lets assume that the world’s literature has already been digitally recoded, stored in artificial memories, and its original alphabetic form erased. The future reader sits in front of the screen to call up the stored information. This is no longer a passive taking in (pecking) of information fragments along a prewritten line. This is more like an active accessing of the cross-connections among the available elements of information. It is the reader himself who

actually produces the intended information from the stored information elements. To produce the information, the reader has various methods of access available, which are suggested to him by the artificial intelligence (methods currently called “menus”), but he can also apply his own criteria. And certainly we should expect a whole future science concerned with criteria for and links to bits of information (so-called documentation sciences are starting to do this). (153)

La lectura digitalizada no devendrá digital hasta que no se produzcan agenciamentos con las ciencias informáticas -en palabras de Kittler “‘media science’ (Medienwissenschaft) will remain mere ‘media history’ as long as the practitioners of cultural studies know higher mathematics only from hearsay” (1999: xiv)- o los lectores apre(he)ndan la nueva conciencia que establece, siguiendo aquí a Flusser, la revolución informática. En *Into the Universe of Technical Images* es categórico: “we must criticize technical images on the basis of their program [...] such criticism requires new criteria, different from those for traditional images” (2011a: 49). La concreción del programa que subyace a estas declaraciones es obturada por una cierta reticencia a establecer alianzas fuera de campos disciplinares ajenos a las humanidades.

Incluso propuestas como la “metahistoria literaria” de Leonardo Funes, que aspira a superar la problemática articulación de la cronología, relato y concepción tradicional de la historia (2011b) -entendida como “pluralidad y discontinuidad” (2013: 28)- para conformar una historia literaria que atienda a “la naturaleza específica de la mediación textual, no simplemente lo que los textos dicen sino, fundamentalmente, el modo en que lo dicen”(27). Funes es consciente del “peso de lo tecnológico, el influjo de las condiciones materiales del soporte” (26); en ese sentido, el libro impreso aparece como “la operación mecánica del universo tipográfico, que mediatiza tecnológicamente el acontecimiento singular del texto” (25), un soporte tipográfico al cual queda anclada la literatura y su estudio. Es por eso que aspira a “analizar el fenómeno literario en el cruce cultural de los discursos con las tecnologías actuantes en su enunciación, propagación y almacenamiento, a fin de leer precisamente allí la incidencia de la Historia en lo específico del arte verbal” (2011a: 70). En términos metodológicos, la propuesta considera correlativa a la crisis cultural de la modernidad la tensión entre la persistencia de modos

académicos tradicionales y la transformación radical de la base tecnológica, del instrumental, del trabajo intelectual en las ciencias humanas (2013: 24). Un enfoque transdisciplinar como el planteado por Funes, a favor de incorporar la historia cultural y la historia del arte (cfr. 2013: 26 y 2011a: 70), ciertamente se beneficiaría con la inclusión de las ciencias informáticas (y los estudios de medios).

Los estudios de medios son una opción que vale explorar. Su valor está en que superan la limitación instrumental de la tecnología para ocuparse de principios de almacenamiento, transmisión y procesamiento de información con una conciencia de sus efectos materiales, de la manera en que condicionan y modifican nuestra experiencia. Desarrollados al margen de tradiciones académicas hegemónicas se abren paso hoy a la vez que sus propuestas encuentran interlocutores válidos en escritores y teóricos como los mutantes españoles con quienes no han tenido otro contacto que compartir la conciencia de un nuevo estado de cosas antes que el fanatismo por la tecnología.

Podemos articular la metáfora del pez y el descubrimiento del agua con la descripción que Fernández Mallo hace del Sol en su último poemario. El astro que “nos alimenta de infinita energía sin pedir nada a cambio , se nos niega estéticamente como experiencia directa de visión” (2015a: 87). La visión del Sol, fuente de luz y energía que posibilita nuestra existencia, siempre es una experiencia de mediación, no se lo puede mirar directamente al punto que “se convierte en algo absolutamente negro para nosotros” (Ibid.). De lo que se trata es de tomar conciencia de la mediación y hacer visible lo que estaba allí sin ser visto. No mirar directamente al sol ni intentar taparlo con las manos.

Referencias

Agacinski, Sylvaine (2003). *Time Passing. Modernity and Nostalgia*. New York: Columbia University Press.

Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F.: Ed. Ítaca.

Berger, John (2001). *Selected Essays*. New York: Vintage Books. Epub.

Bolter, Jay David y Grusin, Richard (1999). *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press.

Bourriaud, Nicolas (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

— (2009a). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

— (2009b). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Calvino, Italo (2013). *Punto y aparte. Ensayos sobre cultura y sociedad*. Madrid: Siruela. Epub.

Déotte, Jean-Louis (2012). *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile: ediciones / metales pesados.

— (2013). *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Fernández Mallo, Agustín (2008a). "Apología del error". En *El País* del 2 de febrero de 2008. Disponible [aquí](#).

— (2008b). "Las 'fanfictions' y el centro de tiempos". En *El País* del 13 de diciembre de 2008. Disponible [aquí](#).

— (2009a). *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama.

— (2014b). "Ensamblajes de un escritor Afterpop". Entrevista de Juan José Mendoza en *Revista Ñ* del 16 de agosto de 2014. Disponible [aquí](#).

— (2015a). *Ya nadie se llamará como yo + Poesía reunida (1998-2012)*. Barcelona: Seix Barral.

— (2015b). "Agustín Fernández Mallo: 'La tecnología ha impulsado a la poesía'". En *El Universal*, 9 de diciembre de 2015. Disponible [aquí](#).

Fernández Porta, Eloy (2010). *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona: Anagrama.

Flusser, Vilém (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Editorial Trillas.

— (2011a). *Into the universe of technical images*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

— (2011b). *Does Writing Have a Future?* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Funes, Leonardo (2011a). "Medievalismo en el otoño de la Edad Teórica: consideraciones parciales sobre la operación filológica", en AA.VV., *Perspectivas actuales de la investigación literaria*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Pp. 45-78.

— (2011b). "Desafíos y perspectivas de la historia de la literatura a comienzos del siglo XXI", en *Filología*, Año XLIII . Pp. 103-129.

— (2013). "Una historia literaria posible más allá de la historia de la literatura", en *Diálogos Mediterrânicos*. No. 4. Pp. 13-30.

Guasch, Anna María (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal.

Hayles, Katherine (1999). "The Condition of Virtuality". En Lunenfeld, Peter (ed.). *The Digital Dialectic. New Essays on New Media*. Cambridge: MIT Press. Pp. 68-94.

Hernández-Navarro, M. (comp.). (2008). *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: Cendac.

Hertz, Garnet Parikka, Jussi (2012). "Zombie Media: Circuit Bending Media Archaeology into an Art Method" en *Leonardo*, Vol. 45, No 5. Pp. 424-430.

Huhtamo, Erkki (1997). "From Kaleidoscomaniac to Cybernerd. Towards an Archeology of the Media" en *Leonardo*, Vol.30, No 3. Pp. 221-224.

Kittler, Friedrich (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press.

— (2010). *Optical Media: Berlin Lectures 1999*. Cambridge: Polity Press.

— (2013). *The Truth of the Technological World: essays on the genealogy of presence*. Stanford: Stanford University Press. Epub.

Lynch, Enrique (2012). "Tecnoempacho". En *El País*, 28 de enero de 2012. Disponible [aquí](#).

Manovich, Lev (2001). *The Language of New Media*. Cambridge: MIT press.

— (2007). "Database as symbolic form". En Vesna, Victoria (ed.) *Database Aesthetics. Art in the Age of Information Overflow*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Pp. 39-60.

McLuhan, Marshall (1971). *Contraexplosión*. Buenos Aires: Paidós.

— (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones de lo humano*. Barcelona: Paidós

— (1997). "Is It Natural That One Medium Should Appropriate and Exploit Another?". En McLuhan, Eric y Zingrone, Frank (eds.). *Essential McLuhan*. Londres: Routledge. Pp. 178-186.

Mendoza, Juan José (2011). *Escrituras past_ . Tradiciones y futurismos del siglo 21*. Bahía Blanca: .17grises editora

— (2017). *Internet, el último continente Mapas, e-topías, cuerpos*. Buenos Aires: Crujía.

Mora, Vicente Luis (2007). *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*. Córdoba: Berenice.

— (2012a). *El lectoespectador. Deslizamientos entre literatura e imagen*. Barcelona: Seix Barral.

— (2012b). "Literatura y nuevas tecnologías". En *El Español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes 2012*. Madrid: Instituto Cervantes/Agencia Estatal del Boletín Oficial del Estado. Pp. 209-234.

Ong, Walter J. (2006). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Parikka, Jussi (2012a). *What is media archaeology?* Cambridge: Polity Press.

— (2012b). "Archives in Media Theory: Material Media Archaeology and Digital Humanities" en Berry, David M. (ed.) *Understanding Digital Humanities*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Speranza, Graciela (2017). *Cronotopías*. Barcelona: Anagrama.

Sterling, Bruce y Kadrey, Richard (1995). *The Dead Media Manifesto*. Disponible [aquí](#).

Zielinski, Siegfried (2006). *Deep time of the media. Toward and Archeology of Hearing and seeing by Technical Means*. Cambridge: MIT Press.

— (2013). [*. . .*] *After the Media News from the Slow-Fading Twentieth Century*. Minneapolis: University of Minnesota Press.