

**Estándar y poéticas industriales en la literatura digital argentina**

**Anahí Alejandra Ré y Agustín Berti**

Universidad de Córdoba, Argentina

...En el desarrollo de software, un framework o infraestructura digital, es una estructura conceptual y tecnológica de soporte definido, normalmente con artefactos o módulos concretos de software, que puede servir de base para la organización y desarrollo de software. Típicamente, puede incluir soporte de programas, bibliotecas, y un lenguaje interpretado, entre otras herramientas, para así ayudar a desarrollar y unir los diferentes componentes de un proyecto. Representa una arquitectura de software que modela las relaciones generales de las entidades del dominio, y provee una estructura y una especial metodología de trabajo, la cual extiende o utiliza las aplicaciones del dominio.

“Framework”, *Wikipedia*, 7 de diciembre de 2016

*0. Framework teórico, o un marco provisorio para un objeto en mutación*

En este trabajo asumiremos una posición crítica respecto a dos modos de idealismo bastante extendidos para abordar un corpus de obras de poesía visual digital argentina reciente: en primer lugar, aquel que reduce las obras literarias a su codificación textual; y, en segundo, aquel que reduce las obras digitales a su codificación binaria. Tal posición ha sido desarrollada en abordajes previos (Berti 53-81). Dado que la crítica a ambos reduccionismos puede resultar contraintuitiva, reseñaremos brevemente algunos aspectos de la discusión. Este recorrido nos permitirá presentar un concepto de *poética tecnológica* desde el cual abordar los

elementos visuales de un corpus introductorio de obras de poesía digital argentina contemporánea. Desde la lectura que proponemos, el marco necesario para la definición de las poéticas tecnológicas proviene de la reflexión filosófica sobre la técnica, y en el corpus que abordaremos, especialmente el concepto de *estándar*, que se encuentra en el corazón de los procesos tecnológicos contemporáneos.

De acuerdo a Bernard Stiegler (36-37; 107-110), toda inscripción es un modo técnico de exteriorización de la memoria, que se corresponde y co-evoluciona con el interior humano; tales exteriorizaciones constituyen la cultura. En la medida en que cada técnica de inscripción presenta rasgos particulares que son co-constitutivos del devenir de lo humano, no podemos suponer una estabilidad en los modos de existencia de dichas exteriorizaciones. Así, la oralidad y la fijación de las formas mediante la métrica tiene como correlato un modo particular de organización de la memoria al interior de los hombres (y la posibilidad de replicar tales versos con algunas modificaciones menores que no son necesariamente sustanciales). Las formas poéticas habilitan una dinámica retencional y protencional que les son específicas, o, dicho de otro modo, formas particulares del recuerdo y de la expectativa, que son diferentes de otros modos de preservación de la memoria (como las del texto impreso o el registro cinematográfico).

Hay una observación obvia que, con todo, debe ser enfatizada: cada cambio técnico introduce novedades notables en la cultura. La aparición de la escritura supone un giro radical al permitir depositar las retenciones en objetos y en signos estereotipados, permitiendo ceder la custodia de la memoria individual y colectiva a tales registros. Es conocida la crítica a la escritura que Platón pone en boca de Sócrates en el *Fedro*:

Quando llegaron a la escritura dijo Teut: «¡Oh rey! Esta invención hará a los egipcios más sabios y servirá a su memoria; he descubierto un remedio contra la dificultad de aprender y retener.  
—Ingenioso Teut—respondió el rey—el genio que inventa las artes no está en el mismo caso que el sabio que aprecia las ventajas y las desventajas que deben resultar de su aplicación. Padre de la escritura y entusiasmado con tu invención, le atribuyes todo lo contrario de sus efectos verdaderos. Ella sólo producirá el olvido en las almas de los que la conozcan, haciéndoles despreciar la memoria; confiados en este auxilio extraño abandonarán a caracteres materiales el cuidado de conservar los recuerdos, cuyo rastro habrá perdido su espíritu. (Platón 209; vv. 274-277)

La escritura siempre ha sido ese “auxilio extraño” que cumple la función de una memoria protésica, que su uso por siglos naturaliza al punto de invisibilizarla. Las largas historias de la oralidad, la escritura, el libro, la imprenta y

la computación dan cuenta de los cambios en cada tecnología de inscripción y sus correlatos en la cultura. Un rasgo distintivo de este proceso es la creciente reproducción de objetos y procedimientos estereotipados hasta llegar a la estandarización, automatización, digitalización y posterior algoritmización. Resumiendo este extenso recorrido, hay un cambio en el modo de inscripción que pasa sucesivamente de la traza del copista al tipo móvil, a la impresión industrial y, hoy, a la codificación como texto digital. Ese proceso es acompañado por el desarrollo de superficies de inscripción normalizadas (del rollo al códex, y luego al papel hecho a base de celulosa hasta llegar a los múltiples *outputs* del texto digital: pantalla, impresora, impresora braille y parlante, por citar las ocurrencias más frecuentes).<sup>1</sup> En este trabajo nos interesa pensar un corpus contemporáneo de obras de poesía visual argentina a partir del lugar que ocupan en una historia de las inscripciones y de las poéticas tecnológicas que las mismas obras habilitan o propician.

El poeta argentino Santiago Perednik (“El nacimiento de la poesía visual”) sugiere que es posible hallar poesía visual incluso en los orígenes mismos de la humanidad, en los pictogramas de las cavernas. Pero, en general, lo visual no suele ser convocado cuando se piensa en lo literario. Las diversas dimensiones semióticas que instala la poesía visual han estado históricamente subordinadas ante la preponderancia del texto. Desde el invento que se adjudica a Gutenberg alrededor de 1440, la imprenta de tipos móviles, al de Tim Berners Lee a comienzos de la década de 1990, la World Wide Web, esta primacía de lo textual no hizo más que consolidarse a partir de un proceso de estandarización de los caracteres discretos. El establecimiento de rasgos determinados de los estereotipos sienta las bases para la emergencia de estándares que permitan repetir las inscripciones de manera más precisa y más veloz, constituyendo así modos de exteriorización más eficaces. El estándar estabiliza aún más el estereotipo y acrecienta su transmisibilidad. Al desprenderse de la contingencia, tiende a normalizar el material y los signos despegándose de las decisiones coyunturales de la fase artesanal de las técnicas, e insertándose en la previsión pretendidamente impersonal de los ingenieros. En rigor de verdad, la previsión del ingeniero es tan personal como la del artesano, pero está mediada por la máquina (o sus lógicas) y por ello “regulada” o, dicho de otro modo, “teorizada”. Es un tipo de previsión discreta y programática: a determinados rasgos “legibles”, determinada respuesta. El límite de lo discreto es que aquello que no entra dentro de lo distinguible no

---

<sup>1</sup> Una historia de las superficies de inscripción y los diferentes problemas que enfrentó puede encontrarse en la monumental *Historia de la tecnología* de Derry y Williams (946-954).

puede ser incorporado al proceso; es, en otras palabras, una contingencia que se pierde. Los procedimientos estandarizados tienden a ser inespecíficos (al menos en su aspiración a la abstracción universal), ya que son previsiones regidas por formalizaciones, más que por la interacción del sujeto y la materia, o por la relación directa (más práctica e intuitiva que teórica) que el individuo pueda tener con los materiales. Tal previsibilidad sustraída de la contingencia permite escalar y acelerar los procesos.

Un estándar puede ser definido entonces como un “criterio de repetición”, con vistas a mantener la constancia de las acciones y la reproductibilidad de los objetos. Esto presenta una paradoja aparente: los estándares propician una estabilidad, pero a partir de la cual se constata una aceleración del cambio tecnológico que transforma constantemente a esa misma estabilidad que la permite. Se trata entonces de una metaestabilidad que solo se cristaliza si deviene obsoleta. En este sentido, las poéticas tecnológicas son índices de cada nueva fase del modo de existencia de las exteriorizaciones, propias de cada nueva metaestabilidad. Para Claudia Kozak, podemos hablar de poética tecnológica cuando “prácticas artísticas y sus ‘programas’ asumen explícitamente su entorno tecnológico” (*Tecnopoéticas argentinas*, 182). Pero la crítica argentina también advierte que toda práctica artística implica un trabajo con distintas formas de lo material, por lo que la idea de una poética tecnológica no necesariamente debe estar vinculada a una idea de novedad. Así “toda práctica artística que experimenta y problematiza el fenómeno técnico/tecnológico puede considerarse una poética tecnológica” (182). La extensión del concepto recupera la división clásica entre *ars* y *techné*, pero también permite entrever que la inscripción de las obras en una poética tecnológica es algo propio del orden de la interpretación en tanto podemos leer en éstas tal problematización.<sup>2</sup> En un trabajo posterior Kozak señala la paradoja de un arte tecnológico que es crítico del mismo devenir de la técnica:

En un mundo subjetivado a partir de un tecnologismo modelador de miradas que aceptan el desarrollo de la tecnociencia contemporánea como único camino posible e inmejorable, y que, por lo tanto, se conforman con la existencia “tal cual es”—a pesar de que no todo en esa existencia sea aceptable—, encontrar desarrollos de tecnopoésía experimental que empujan los límites de lo posible en relación con lo simplemente dado puede resultar estimulante. Un arte como negación de lo existente y que, sin embargo, parta de los mismos medios técnicos que sustentan esa existencia, parece ser el programa estético de parte de la tecnopoésía experimental. (Kozak, “Tecnopoésía experimental”)

---

<sup>2</sup> Cabe aclarar que esta interpretación no se produce sólo en la instancia de recepción: quien produce también interpreta (en mayor o menor medida) sus materiales y configura una poética tecnológica en su hacer, su metapoética (Ré y Berti 353-358).

### 1. Impresiones y ediciones

Una hipótesis provisoria de este trabajo es que las tecnologías digitales de representación, si bien presentan un grado elevado de estandarización (necesario para garantizar el correcto funcionamiento del software que actualiza los textos digitales) potencian aspectos visuales de los textos que en la etapa impresa resultaban marginales tanto por la complejidad técnica para realizarlos y luego reproducirlos como por el costo económico de reproducirlos. Esto daba como resultado una difusión restringida para las obras que enfatizaran en la visualidad concreta por sobre la codificación supuestamente abstracta de otras obras literarias. La forma textual estandarizada ha sido usualmente percibida como un elemento transparente (y materialmente irrelevante) sobre lo que se montó el sentido común del texto impreso como mero medio de las obras, sin significación en sí. Sin embargo, es bastante sabido que la evolución de los mecanismos de reproducción técnica ha modificado al objeto libro en numerosos estadios de su historia, no sólo en la era digital. Las notas a pie, por ejemplo, marginales, y sujetas a condiciones técnicas particulares, se consideraron ajenas a la obra durante muchos años: las posibilidades de reproducción de cada época y un tratamiento poco cuidadoso de la integridad del texto hicieron de las notas una parte prescindible por razones extra-literarias, propias de decisiones del orden del diseño o de la practicidad técnica. El repaso por la historia de las notas a pie de página y los usos experimentales de ese espacio que realiza Andreas Pfersmann (*Séditions infrapaginales*) echa luz sobre la incidencia que las técnicas históricas de reproducción tienen en la estabilización de una idea de obra.

El caligrama “Espantapájaros”, publicado en el libro homónimo de Oliverio Gironde, por citar un ejemplo literario bastante conocido, está diagramado sobre los estándares de la industria editorial: la disposición en líneas, los espacios, los caracteres. Este arreglo permite que esta obra de Gironde esté anclada en el mundo del libro y sea, sin lugar a mucha discusión, considerada un ejemplo claro de vanguardia “literaria”, bien que algo anacrónico ya en su época. Ahora bien: su pertinencia al campo de la “vanguardia”, tal como sugiere Vera Barros (13; 79-90), se fundó en el imperio indiscutido de los criterios históricos de construcción del canon al que pertenece: en la renovación temática, que incorporaba a la poesía, por ejemplo, una serie de nombres extra-poéticos vinculados a la vida moderna, sin perjuicio de un correcto y cuidadoso uso del aparato de la lengua según estándares académicos. La visualidad del poema allí nunca adquiere una dimensión equivalente a la de la lengua que utiliza. En

cambio, está subordinada a lo que se dice y es, en general, su mera ilustración. Asimismo, nunca transgrede el orden de los libros y opera dentro de los márgenes delimitados por los estándares de la tecnología de la imprenta y del “buen” español (regulado por las Academia de la Lengua, una institución que guarda muchas similitudes con las oficinas nacionales de estándares: ambas apuntan a garantizar una comunicación fluida entre sujetos y objetos, es decir, garantizar la interoperabilidad).

La poesía concreta brasileña, en cambio, introduce variantes tipográficas volviendo visible y materia significativa a la letra, y desestandariza el uso del espacio en el plano de la hoja en blanco, entre otros procedimientos formales, al mismo tiempo que lleva la palabra a su mínima expresión tensionando el lenguaje poético: los poemas concretos no recurren a la tecnología utilizada para la producción de libros estandarizados de edición a escala industrial, ni hablan la lengua estándar, y la visualidad de sus poemas no es mera ilustración de lo que la lengua dice, más aún, configura al lenguaje que, en ellos, habla. Hay en estos casos un salto que acerca los poemas al mundo de las obras de artes plásticas. No llama la atención, entonces, que Kozak señale que en la actualidad es “notable también cómo (...) la poesía digital como subespecie de la tecnopoesía experimental vuelve a tener en Argentina a los artistas visuales como protagonistas mucho más que a los escritores” (“Tecnopoesía experimental”).

Sin embargo, y como señalábamos antes, algo particular ocurre cuando las obras se insertan en dispositivos de reproducción analógicos donde, una vez tratados como imagen, los poemas existen sobre superficies de inscripción electromagnética que se adecúan a estándares. En otras palabras: el libro sí puede tener existencia pre-industrial, una vez realizado, existe sin más en el mundo, haya sido producido artesanal o industrialmente. En cambio, los video poemas no. Están necesariamente asociados a un dispositivo de reproducción específica y a sus estándares de producción y funcionamiento.

## *2. Poéticas y estándar*

Esa adecuación a estándares demandada por un estadio tecnológico particular, las tecnologías analógicas de reproducción, se profundiza en el caso de las obras artísticas en medio digital. Nos interesa en este punto retomar, entonces, la paradoja que se explicita en las nociones complementarias de “poéticas industriales”, “poéticas de la industria” e “industrias poéticas”, definidas en un trabajo anterior (Ré, “Industrias poéticas”). La primera se refiere a las obras que se estudian y se aprecian en medios asociados de factura industrial (radio, televisión,

cine, dispositivos computacionales), a las que, en determinadas condiciones, se les asigna un estatuto artístico-literario. Más que participar de un hacer artesanal o manual (pensemos en los libros anteriores a la aparición de la imprenta, o en la pintura, la escultura, etc.), estas obras suelen participar de un modo de hacer industrial. Es decir que se constituyen sobre todo e inicialmente como productos técnicos industriales y que, por lo tanto, predomina en su factura la previsión teorizada de las disciplinas ingenieriles (ingeniería de software, de sistemas, electrónica y de información, por mencionar las más frecuentes en el campo de la literatura digital). Esta estandarización de origen, en la instancia de producción, difiere de la relación directa que se establece entre un sujeto que percibe, selecciona y manipula artesanalmente un material, aplicando una razón práctica que liga el momento “ético compositivo” (Bajtín, *Hacia una filosofía*) al momento del “placer de acción” o del “hacer con” que describe Gilbert Simondon en su “Carta sobre la tecnoestética” (4-22).<sup>3</sup> Esa relación con los materiales, en el caso de las obras analógicas y las digitales, resulta siempre mediada por constructos teóricos, tal como anticipaba Vilém Flusser.<sup>4</sup> A su vez, como desarrollaremos más adelante, en la instancia de recepción, la especificidad de sus dispositivos implica la instauración de una temporalidad de la percepción diferente de la que habilitaba el objeto libro. Así, las poéticas industriales dan origen a obras que se configuran en vinculación estrecha con el estándar y caracterizan a aquellas que funcionan dentro de las lógicas de los dispositivos de reproducción. Dos ejemplos elocuentes de este tipo de poéticas son el cine y la fonografía, que Walter Benjamin definió como “artes de la reproductibilidad técnica”, radicalmente diferentes de la mera reproducción técnica de obras de arte (28).

La denominada “poesía Flash” (Cleger “Del caligrama”) podría incluirse en esta genealogía de artes de la reproductibilidad técnica o poéticas industriales. *Wordtoys* de la argentina Belén Gache,<sup>5</sup> es un ejemplo muy conocido en este género. La obra es una antología que reúne catorce piezas digitales producidas en

---

<sup>3</sup> Simondon piensa esta instancia a partir, por ejemplo, de las percepciones del pintor al manipular los materiales (oleos, pinceles, lienzo). Para una profundización al respecto, cfr. Ré y Berti (345-362).

<sup>4</sup> Vilém Flusser, al reflexionar sobre la imagen técnica, señalaba que esta no era más que un complejo simbólico de conceptos abstractos, discursos recodificados en situaciones simbólicas (42). Describía a la fotografía como una codificación de los impulsos y estímulos lumínicos que la lente capta para traducirlos a conceptos teóricos de la óptica que luego se revelan en una imagen. Cada imagen resultante diferirá de las otras según los constructos teóricos que medien entre los estímulos lumínicos y la fotografía resultante. Allí no hay únicamente la acción del fotógrafo ante lo fotografiado, sino también la de quienes programaron los aparatos que intermedian en la producción de la obra. Nosotros añadiremos que tal teorización que estabiliza y hace reproducible un procedimiento y sus dispositivos, lo estandariza.

<sup>5</sup> *Wordtoys* está disponible en <http://www.findelmundo.com.ar/wordtoys/>

un periodo de diez años, entre 1996 y 2006. Fue programada en una versión temprana de lo que hoy es Adobe Flash Player. En los años noventa esta fue una de las herramientas más versátiles y novedosas para crear contenido interactivo y reproducir video en la web, pero actualmente está siendo reemplazada por otras plataformas gráficas que consumen menos recursos de sistema (memoria RAM, baterías) y son menos vulnerables al software malicioso. Sus fallas constantes han desencadenado numerosas discusiones, hasta llegar al punto de que algunos navegadores y sistemas operativos bloquearan la plataforma para impedir que surgieran problemas. Es así como Chrome, Firefox, Android, iOS, por ejemplo, restringen su uso. Se ha creado, incluso, un movimiento que incita a que todos los usuarios de internet desinstalen el programa, llamado Occupy Flash.<sup>6</sup> Por lo antes reseñado, actualmente no es posible acceder fácilmente a esta obra en cualquier navegador,<sup>7</sup> y es probable que la obra se vuelva inaccesible si no es traducida o transpuesta pronto a otra plataforma que sea integrable y por ello compatible con las poéticas industriales que sostienen los navegadores de uso extendido.

Siguiendo con nuestro planteo al comienzo de este apartado, el sintagma “poéticas de la industria”, entonces, amplía el sentido habitual de “poética” más allá de las fronteras de lo estrictamente artístico o literario para aludir a las convenciones o reglas de producción de objetos técnicos industriales cuando éstas se extienden y se constatan en instancias de producción de cualquier índole (es decir, ya no sólo en artes de la reproductibilidad técnica). Esta formulación tiene en cuenta, por ejemplo, que en el siglo XXI (cuyo inicio podríamos datar en 1993, con la aparición del navegador web gráfico software Mosaic y la apertura de la World Wide Web al público) es notorio que la industria no sólo crea productos y servicios a ser consumidos, sino también subjetividades y disponibilidades adaptadas a las necesidades de la misma industria. Así, ella misma es también el resultado de una poética. Pero se trata de una poética prescriptiva que sienta sus bases sobre el sistema de producción capitalista y que opera a partir de las lógicas de integración y de interoperabilidad que permiten los estándares. Es importante remarcar que las poéticas de la industria no operan únicamente en la producción/reproducción industrial de obras: en muchas ocasiones la producción de obra (ya sea de obra artística o de obra crítica) se rige, inadvertida o

---

<sup>6</sup> Cfr. <http://es.occupyflash.org>

<sup>7</sup> En efecto, al ingresar a la primera pieza de la obra, un letrero anuncia: “A partir de su actualización de abril de 2015, Google ha tomado la decisión de bloquear definitivamente un gran número de plugins, entre ellos Java, Adobe Reader o Shockwave, debido a problemas de seguridad de su navegador. Por esa razón, este trabajo incluido en los Wordtoys no podrá verse más en Chrome. RECOMENDAMOS UTILIZAR FIREFOX O CUALQUIER OTRO NAVEGADOR PARA VER ESTA ANTOLOGÍA DE TRABAJOS.” (en mayúscula en el original).

deliberadamente, por poéticas de la industria, aunque estas no siempre sean industrialmente producidas.<sup>8</sup>

Pensemos, por ejemplo, en “PunkTum, registro de insistencias” (2010) de Mauro Césari.<sup>9</sup> Las huellas de la máquina de escribir sobre el rollo de escritura se plasman como efecto de los movimientos repetitivos de un cuerpo que registra insistencias mediante un subir y bajar obstinado sobre la misma tecla: ese movimiento, en su automatismo inconsciente, convoca una poética de la industria aunque su factura sea, en este caso, artesanal. Algo similar pasa con sus “Insistencias mecánicas”<sup>10</sup>: sus marcas son también un registro de insistencias pero, a diferencia de PunkTum, donde el dibujo sugiere un ensayo, o algún grado de azar e improvisación, en la primera insistencia “mecánica”<sup>11</sup> queda evidenciado un diseño en términos de proyecto. En la segunda,<sup>12</sup> pueden observarse marcas de medidas estandarizadas hechas sobre papel termosensible reticulado (el que se utiliza para realizar electrocardiogramas): a la insistencia del cuerpo multiplicando estampas en serie, y al ritmo mecánico del corazón (que es otra manera del insistir del cuerpo), se suma cierta similitud entre la imagen resultante y algunos diseños textiles que, va de suyo, remiten a patrones (o poéticas) de la industria textil, y con ella a los telares y a los movimientos del cuerpo que estos demandan, ya sean cuerpos humanos o brazos mecánicos. No resulta caprichoso, entonces, extender los efectos de sentido de este procedimiento enlazando las poéticas de la industria textil aquí connotadas con los inicios de la revolución industrial, y establecer un paralelismo que, como casi todas las obras de Césari, realiza su apuesta en el umbral entre lo artesanal y lo industrial: el momento en que tales poéticas fueron reformuladas a partir de los cambios tecnológicos en los modos de producción textil constituye un *punctum* en la historia de la humanidad, así como actualmente sucede con la revolución digital propiciada por el giro informacional y la ciencia de datos. En resumen, en estas y otras tantas obras del autor, se sugiere un hacer más bien artesanal pero que convoca ineludiblemente a poéticas de la industria. Las viejas impresoras “de matriz de puntos”, la técnica puntillista del impresionismo, los píxeles de la

---

<sup>8</sup> Para un mayor desarrollo al respecto de esta tensión, cfr. Ré, “Hacia una crítica crítica”; “Industrias poéticas”.

<sup>9</sup> [http://cabezadeliebre.blogspot.com.ar/2010\\_06\\_01\\_archive.html](http://cabezadeliebre.blogspot.com.ar/2010_06_01_archive.html)

<sup>10</sup> “Insistencias mecánicas”. Las dos obras que se comentarán aquí, forman parte de un libro inédito: *Animales*, “un librito lírico de poesía concreta”, al decir del autor. Por ahora sólo disponibles en <http://cabezadeliebre.blogspot.com.ar/2017/02/insistencias-mecanicimas.html>

<sup>11</sup> Hablamos de ésta: <https://goo.gl/dtIzJu>

<sup>12</sup> Nos referimos a ésta: <https://goo.gl/FwQPb3>

imagen técnica y los automatismos de la escritura asémica se vislumbran en una posible genealogía de estas obras.

Por último, el concepto de “industrias poéticas” “instala la pregunta por una forma de producción industrial capaz de reponer la fuerza *poiética* del obrar (es decir, del hacer-obra, así como del trabajar), concibiendo la práctica como parte de un proceso creativo, lúdico, lúcido y cognitivo, más que re/productivo” (Ré, “Industrias poéticas”, 5). Retomando a Platón, esa reposición de la fuerza *poiética* implica hacer pasar algo del no-ser al ser: el concepto sugiere que, no obstante, a partir de una forma de producción mediada por aparatos teóricos, sería posible crear algo que no estuviese previamente teorizado y que invitara, así, a la elaboración de nuevos saberes prácticos y teóricos, sin limitarse sólo a obras de arte, literarias, o críticas. Estos saberes, no cimentados en las lógicas de la acumulación capitalista asociados al modelo vigente de producción industrial, permitirían pensar un nuevo tipo de relación entre cultura, industria, tecnología, subjetividad y política. Entonces, al imperio del estándar en las poéticas de la industria, yuxtaponemos la noción de industrias poéticas, la cual lejos de demonizar o sugerir una forzosa renuncia a cualquier rasgo que remita a la industria, sugiere una apertura en la manera de pensarla, una ventana al caos, y se abre así al potencial esbozo de una política industrial no circunscripta por las lógicas de acumulación del tecnocapitalismo especulativo-financiero actual.

### 3. Letras y píxeles

A diferencia de la videopoesía y de otras formas de poesía visual que dependen de dispositivos de reproductibilidad técnica, las actualizaciones de las obras de poesía visual digital no son siempre idénticas entre sí y, de hecho, tienden a la diferencia. Un videopoema<sup>13</sup> es, desde el punto de vista de sus superficies de inscripción, un “objeto temporal”, es decir, un desarrollo lineal sucesivo a un ritmo determinado marcado por el dispositivo de reproducción (sea este un dispositivo estandarizado que mantiene los valores de fábrica o uno alterado específicamente para la obra en cuestión). Así, los videopoemas tradicionales son una forma atípica de lo que Stiegler ha denominado retenciones terciarias analógicas, es decir, modos de exteriorización de lo humano en objetos que permiten una reproducción técnica siempre idéntica a sí misma (al menos como aspiración) y posible de ser copiada en otras superficies de inscripción

---

<sup>13</sup> En Argentina se encuentra disponible el archivo del *Festival Videobardo*: <http://www.videopoesia.com/>. También podemos pensar en *Pieza con Globos*, de Gustavo Romano, <http://gustavoromano.org/pgmx/index.htm>; *Lighting Piece*, del mismo autor: <http://gustavoromano.org/lighting/1.htm>; o *No se puede postergar el tiempo* de Carlos Trilnick: <http://carlostrilnick.com.ar/no-se-puede-postergar-el-tiempo/>, entre otros.

equivalentes, como otros videocasetes o DVDs, por ejemplo. En su tecnicidad, los videopoemas no difieren mucho de los objetos temporales característicos de la cultura del siglo XX y que son indisociables de distintas superficies estandarizadas: las películas, la música grabada en estudio, los registros de una cámara de video. Ciertos ejemplos de poesía web mantienen este rasgo que los emparenta con algunos objetos temporales propios de los modos analógicos de retención. De nuestro corpus, podemos mencionar una obra que utiliza el software Time Based Text, “Peronismo (Spam) de charly.gr”.<sup>14</sup> En esta obra se hace presente, entre otras cosas, la exploración de las dimensiones visuales de la escritura poética. El ritmo y el fluir del tipeo en pantalla se hacen visibles en la animación en *loop* que simula este tipo de *input* humano.

Siguiendo a Stiegler en su crítica a Husserl, existen objetos en los cuales el tiempo es constitutivo, como es el caso de una melodía. Esto no sucede en el texto impreso, cuya inscripción material es permanente (o al menos más permanente que el sonido). Si bien las relaciones que establecemos con los textos impresos, en general, asumen su linealidad, la temporalidad que se configura en la percepción de un texto lineal no está definida por el objeto sino por el lector. Por el contrario, en los registros de imágenes en movimiento y de sonido, el tiempo de percepción está inscripto *en el objeto* y por eso podríamos decir que es un “objeto temporal” cuya existencia se vuelve indisociable de su superficie de inscripción. Tal imbricación permite una primera diferenciación entre inscripciones de a) imágenes fijas y texto impreso (no temporales) y de b) imágenes en movimiento y sonido (temporales). A saber, la diferencia que podemos establecer entre una copia fotográfica o texto impreso frente a un registro fonográfico, filmográfico o videográfico.

Al analizar las obras de poesía visual digital debemos tener en cuenta esa consideración, ya que no podemos abordar objetos temporales omitiendo su necesaria materialidad y su funcionamiento. Debemos hacerlo, por el contrario, atendiendo a las relaciones co-constitutivas que se establecen entre lo que tradicionalmente se refiere en términos de forma, contenido y continente. En otras palabras, no se trata sólo de *interpretar* el texto del poema, algo que ya era puesto en cuestión por la poesía visual impresa, sino también de aprehender las dinámicas retencionales, para poder diferenciar las obras de videopoesía de las de poesía visual digital, y comprender sus especificidades.

El tránsito de la linealidad de las obras de videopoesía como objetos temporales (asociados a su inscripción en film, videocasete u otros) hacia la

---

<sup>14</sup> “Peronismo (Spam)” antes podía verse en <http://www.peronismo.net46.net>.

variabilidad en la dimensión temporal que introduce la poesía visual digital, sea ésta aleatoria o interactiva, en función de determinados inputs o de una aleatoriedad programada, supone una novedad en las dinámicas retencionales y protencionales. La inscripción electrónica procesable acerca las obras de poesía digital a otras formas temporales específicas de las retenciones digitales, tales como los videojuegos, aunque relegando la primacía de la narrativa audiovisual presente en estos últimos, o las simulaciones, sin su componente de construcción de escenarios posibles.

De esta novedad se desprenden algunas consideraciones posibles. La poesía visual impresa o analógica suponía ya una superación de la convención del poema reducido a mero texto, llamando la atención sobre sus propiedades materiales concretas antes que sobre una abstracción de la escritura. Este procedimiento vinculaba las obras a superficies de inscripción únicas e irrepetibles (como sucede en las artes plásticas) o cuya reproducción estaba limitada por su carácter de prototipos.<sup>15</sup> Tal materialidad implicaba el recurso a procedimientos propios de otras artes y disciplinas (las artes plásticas, las artes escénicas, el cine, la edición, el diseño gráfico), así como una puesta en cuestión del libro impreso como dispositivo retencional privilegiado para lo literario. Ese movimiento permite revisar la idea de transparencia atribuida a los dispositivos (en este caso, el libro), que conlleva la concepción del texto como único componente de la obra sin considerar, en el mismo nivel, los efectos de sentido de las distintas materialidades que lo componen (papel, tinta, encuadernación, diseño o tipografía, por mencionar apenas los más evidentes). Esto, por supuesto, admite grados. “Espantapájaros” (1932) de Oliverio Girondo puede ser replicado en diversas ediciones siempre y cuando se respete el efecto visual de la disposición de los versos en la hoja. A diferencia de la obra de Girondo, y aunque presenta divergencias respecto de lo que podríamos entender por poesía visual, el libro de poesía combinatoria *Cent mil milliards de poèmes* (1961) de Raymond Queneau requiere, para su reproducción, la reproducción del prototipo específico que habilita la combinatoria de los versos que componen la obra. La obra se compone mediante diez sonetos impresos en hojas de cartulina donde cada verso está en

---

<sup>15</sup> Por *prototipo* nos referimos a un dispositivo necesario para la actualización de la obra que ha sido creado *ad hoc* para la misma y que no es un dispositivo estandarizado que se produce industrialmente como pueden ser un proyector o un reproductor de videocasetes. Un ejemplo de prototipo es la instalación del Proyecto Biopus “Sensible 2.0. Ecosistema textual” (<http://www.biopus.com.ar/sensible2/>). Como prototipos “analógicos” de poesía visual, remitimos, por ejemplo, al del poema *Volver es un lugar* creado por el peruano José Aburto, o el de *Retablo circular*: <http://entalpia.pe>. Otro ejemplo, esta vez en una instalación sonora, es la obra *Parasitophonía* de 2010, de Leonello Zambón: <https://goo.gl/Izbv61>.

una tira cosida al lomo y troquelada respecto de los demás versos de la página, separada, como los libros infantiles que combinan distintas partes del cuerpo de personas o animales. Cualquier verso de un soneto puede ser combinado con cualquier verso de los otros nueve, habilitando  $10^{14}$  combinaciones posibles, los 100.000.000.000.000 de poemas del título.<sup>16</sup> Nos interesa en relación a esta obra llamar la atención sobre una materialidad particular que escapa a la estandarización de libro impreso en su etapa industrial. De hecho, los sonetos generativos no son un género en sí mismo y el libro de Queneau es un ejemplar único. Un procedimiento similar suponen las tarjetas perforadas de IBM de 1966, del argentino Omar Gancedo.<sup>17</sup>

Asimismo, la poesía visual digital existe en la forma de *objetos digitales* y esto demanda recurrir a herramientas infrecuentes en los estudios literarios. En primer lugar, la remisión a la materialidad para pensar las obras de poesía visual implica no sólo poner en relación la historia de la literatura con la historia de las artes visuales, sino también con la historia del libro, que es en sí misma un capítulo muy interesante de la historia de los dispositivos de registro en el marco de una historia de la técnica. A pesar de los discursos apresurados sobre la desmaterialización de lo digital, el código binario, que a fin de cuentas no es más que abstracciones materializadas en perforaciones o alteraciones magnéticas rápidamente replicables, siempre *ocurre* en algún lugar. Es decir, no está exento de materialidad, al margen de que la misma no sea aprehensible para el sistema perceptivo humano y requiera la mediación de los dispositivos computacionales.

En un trabajo previo sobre esta nueva ontología artificial, uno de nosotros señalaba, junto a Javier Blanco, que “[s]i bien existe una continuidad entre el mundo industrial y el digital, la ontología de los objetos presenta problemas que no son automáticamente transferibles de un contexto (el medio físico asociado) a otro (el medio digital)” (Blanco y Berti 58). Resumiendo lo discutido en ese trabajo, la existencia de un objeto (una obra de poesía visual, por ejemplo) en el medio digital es eminentemente *relacional*. Es decir, algo sólo existe en tanto objeto en la medida en que está en un medio capaz de interpretarlo como tal:

No hay ninguna distinción esencial entre un texto y un programa, entre el código y los datos. Esta in-diferencia es constitutiva de la computación como disciplina y está demostrada en el teorema de Turing de existencia de una máquina universal. Aquí hay que ser cuidadosos al considerar el

---

<sup>16</sup> Una simulación del procedimiento generativo, pero que excluye la materialidad del objeto puede encontrarse en: <http://x42.com/active/queneau.html?p=23195012126158&l=fr&n=New+Poem>

<sup>17</sup> Cfr. Kozak (“IBM. Omar Gancedo”, 131-134).

modo de existencia de los objetos digitales, ya que las distinciones están solo dadas por el marco, y los marcos pueden cambiar, y de hecho lo hacen todo el tiempo (un programa compilado para correr en una versión de Linux dada no puede ejecutarse en principio directamente en MacOs, en un instante deja de ser un programa para convertirse en un texto plano, o peor, en una indescifrable secuencia de bits). Digamos que pasa de ser un programa a ser un problema (cómo darle sentido a ese objeto o cómo hacer que una abstracción “devenga” objeto). (Blanco y Berti 62)

El texto tiene en común con otros modos de codificación una *existencia relacional* que le permite ser decodificado y procesado como *output* para una pantalla, un parlante o una impresora. Y es un modo de existencia que presenta una dinámica retencional novedosa. Esta dinámica supone una serie de paradojas: la poesía visual asociada a lo impreso o a lo analógico podía implicar que el texto perdiera su estatuto de ser producto de una codificación alfabética estandarizada posible de ser replicada de manera mecánica o automatizada en la cultura impresa que consideraba a todos los elementos paratextuales como contingentes.

Analizando la obra de Mauro Césari hemos llamado “poéticas de la desreferenciabilidad” a aquellos procedimientos artísticos que, al mismo tiempo que hacen que el texto devenga imagen, impiden la discretización de los caracteres (Berti y Ré, “Contra lo discreto”, 194-195). El carácter discreto (una “a” es una “a” y no una “b” ni una “c”) es, además de uno de los fundamentos del sistema de la lengua, uno de los elementos centrales de la tecnología de la imprenta y el orden de los libros sobre el cual se han edificado las tradiciones intelectuales y literarias de Occidente desde la modernidad en adelante. Todos los tipos móviles de ese carácter (letra “a” minúscula) deben guardar un parecido entre sí y una diferencia con los tipos que permita distinguir los distintos caracteres de la letra impresa. Cuando los caracteres se codifican (con el código ASCII, por ejemplo), dejan de ser ya sólo entidades discretas y pueden incorporarse a procedimientos de cálculo. Con la automatización del cálculo, emerge lo que hoy conocemos como “texto digital”, es decir, una codificación tal que pueda ser procesada automáticamente en un dispositivo computacional y a una velocidad imposible de alcanzar para un ser humano.

Cuando el texto se vuelve cálculo, se lo puede referenciar [*address*] y, de hecho, lo hacemos todo el tiempo: cuando buscamos un nombre en la lista de contactos del teléfono, cuando hacemos una búsqueda en Internet, cuando hacemos clic sobre un hipervínculo o cuando usamos la función que permite reemplazar o modificar la fuente tipográfica en un documento en un procesador de textos. La referenciabilización [*addressability*], un concepto propio de la informática (Gold 324-328), permite describir una multiplicidad de fenómenos en

los cuales la clasificación cuantitativa objetiva mediante unidades discretas habilita el tratamiento protocolizado y, eventualmente, automatizado, que las tecnologías digitales habilitan en todas las esferas de la cultura contemporánea, y en especial de los textos.

Como señala Bernard Stiegler, esto forma parte de un proceso de *gramatización* del que las indexaciones automáticas de Google son el ejemplo más potente.<sup>18</sup> Al respecto de este proceso, en un trabajo previo señalábamos que:

[l]a aparición del “estándar” asegura la posibilidad de integración a cálculos complejos en tanto constituye un elemento necesario de la “gramatización” que en Stiegler es el proceso de descripción, formalización y discretización de todo, incluso de los comportamientos humanos (voz, gestos), que garantiza el cálculo, la comparación, el procesamiento de datos a gran velocidad y una decodificación estándar de los enunciados (que se presumen transparentes, desechando, en la formalización estándar, todo lo singular), permitiendo su reproductibilidad. (Berti y Ré, “Contra lo discreto”, 196)

Esto nos permite presentar otra paradoja de la poesía visual digital. En las etapas impresa y analógica, los textos (y los caracteres) perdían los rasgos que les conferían un carácter discreto y abstracto al concretizarse. Al hacerlo, los poemas escapaban del orden de lo estandarizado que garantizaba su inserción como textos contenidos por el objeto libro. Su convergencia con otras artes implicaba su pérdida de valor como parte de un código (o, al menos, la vacilación de su carácter discreto). Hoy, por el contrario, en el medio digital, las palabras (y los caracteres que las componen) nunca dejan de ser discretas y abstractas, en tanto son existencias potenciales de distintas actualizaciones que los programas llevan a cabo. Las palabras, la imagen, el sonido y la materia (en el caso aún incipiente de la impresión 3D) pueden converger en el código binario sin perder sus valores de referencia. O, dicho de otro modo, utilizar los estándares del medio digital para alejarse de los estándares tipográficos del medio impreso.

Mencionamos algunos ejemplos de literatura digital argentina donde esta doble valencia visual y textual es evidente: tres poemas digitales que se construyen a partir de textos digitales existentes. En el primer caso, “Migraciones”<sup>19</sup> de Leonardo Solaas combina en dos líneas aleatorias que se van cruzando en pantalla dos fuentes textuales on-line: la primera es la versión digital del clásico *El Quijote* de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes;<sup>20</sup> la segunda, son las noticias del día

---

<sup>18</sup> Para una discusión sobre el proceso de gramatización véase Stiegler (*De la misère symbolique*), para una historia crítica del proyecto de digitalización de Google y su impacto en la cultura, véase Cassin (*Googléame*).

<sup>19</sup> <http://solaas.com.ar/works/migraciones/migraciones.htm>

<sup>20</sup> [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)

extraídas de la página de *BBC World News*.<sup>21</sup> Pero no reproducen el texto del modo previsto, sino que lo usan para componer las líneas sinuosas de texto que se van dibujando en pantalla. Un procedimiento similar opera las cuatro piezas de *Eliotians* de Iván Marino, pero no se nutren de una fuente on-line externa sino de una versión digital del poema “Burnt Norton” de T. S. Eliot.<sup>22</sup> “Peronismo (Spam)”<sup>23</sup> fue creado a partir de los resultados que devolvía Google al introducir el sintagma “el peronismo es como”. El autor guardó los resultados, con ellos organizó el poema y animó el texto para replicar el output de un tipeo, borrado y retipeo al ser escrito. En *El Aleph a dieta*,<sup>24</sup> Milton Läufer también anima un texto preexistente, en este caso de Jorge Luis Borges, representando tachaduras y borramientos para reducir el texto original “hasta su ininteligibilidad”. Esta obra encuentra un inequívoco horizonte de lectura en el conflicto judicial<sup>25</sup> que María Kodama inició en 2011 contra Pablo Katchadjian, al acusarlo de plagio por utilizar el cuento de Borges como materia prima de su obra experimental *El Aleph engordado* (2009), fundada sobre el procedimiento literario de intertextualidad. Además, como veremos en el próximo apartado a partir de dos piezas de Marino y Ortiz, la obra establece una temporalidad específica para la percepción de los procedimientos que emplea.

Otro ejemplo de doble valencia, como código y como imagen, es la *nouvelle* de Pablo Katchadjian *Mucho trabajo*, impresa en fuente Times New Roman en tamaño 2.1. Su concreción como obra (verbigracia, su impresión) implica necesariamente el uso de tecnologías digitales, primero para escribir y luego para reducir el formato para producir un *output* en ese tamaño. Si alguien consiguiera el archivo original del procesador de texto en el que fue escrita y decidiera, por ejemplo, imprimirla en un tamaño legible en condiciones usuales (sin mayores auxilios técnicos que un par de anteojos) como Times New Roman 10, la dimensión visual y ergódica de la obra se perdería, ya que dejaría de insumir el esfuerzo al que el título alude directamente. Asimismo, cabe señalar que se trata de un libro impreso. Pero aquí no podemos perder de vista que es la tecnología digital la que habilita la impresión en una fuente ilegible para el ojo humano desnudo, o, dicho en los términos arriba expuestos, que se utiliza una tecnología digital que opera sobre el texto referenciable, para producir una versión impresa que esté “desreferenciabilizada” en su existencia efectiva (el libro impreso en un

---

<sup>21</sup> [www.bbc.com/news](http://www.bbc.com/news)

<sup>22</sup> <http://ivan-marino.net/>

<sup>23</sup> <http://www.peronismo.net46.net/> (Ya no funciona.)

<sup>24</sup> <http://www.miltonlaufer.com.ar/aleph/>

<sup>25</sup> Cfr. [http://www.clarin.com/literatura/maria-kodama-juicio-escriptor-experimental\\_0\\_rJcgtH3vml.html](http://www.clarin.com/literatura/maria-kodama-juicio-escriptor-experimental_0_rJcgtH3vml.html)

tamaño de fuente ilegible). Hay tres alternativas para contrarrestar el procedimiento de desreferenciabilización: la analógica sería recurrir a dispositivos de aumento de la visión como una lupa; la digitalizada, escanear el texto en un formato de alta resolución y agrandarlo para leerlo en la pantalla; la digital, hacerse del archivo del procesador de texto original en el que se tipeó la novela, seleccionar todo el texto, poner el tamaño de preferencia e imprimirla o leerla en pantalla. Estas tres alternativas, como se aprecia, surgen de una inquietud respecto de las técnicas de producción de la obra y, por lo mismo, habilitan también la reflexión sobre las técnicas a las que apelamos como lectores. Si la materia de la poesía digital presenta esta doble valencia, como código y como imagen, textual y visual, parece insuficiente, entonces, describir su aspecto visual o su procedimiento textual como toda lectura. En cambio, se hace necesario también idear estrategias para leer los efectos de sentido de esa doble valencia, los procedimientos por los que ésta tiene lugar y las reglas de funcionamiento de sus dispositivos: estas estrategias, la posibilidad o imposibilidad de emplearlas, también constituyen de manera específica a las obras de poesía digital en su dimensión artefactual.

#### 4. *Verso y tiempo*

La página sustrae al poema del tiempo y lo espacializa. Aunque la métrica marque un ritmo, éste no es más que una instrucción del orden de lo potencial y depende de la actualización que realice el lector, de manera similar, aunque más flexible que la de una partitura o un comando en un programa de computación. El texto poético entendido como abstracción está siempre accesible, siempre revisable en el papel, inscrito en su totalidad. La videopoesía y, luego, alguna poesía digital, abandonan ese rasgo cuando las obras devienen objetos temporales, similares a una obra cinematográfica o fonográfica cuya existencia se percibe a medida que se va desarrollando en el devenir. Stiegler señala que la posibilidad de repetir la percepción que habilitan las retenciones terciarias analógicas (partiendo del fonograma y el film) permite una relación novedosa con los objetos temporales en la medida en que la segunda escucha o visionado resulta influenciada por la primera y a la vez permite descubrir nuevos aspectos antes no percibidos. Esa dinámica perceptual es lo que caracterizó la experiencia sensorial del siglo XX mediatizada industrialmente (Stiegler 2004, 9-51). Como discutimos en los primeros apartados, los videopoemas participan de esta misma dinámica, pero las obras visuales digitales no necesariamente. Éstas introducen variaciones

en cada iteración y participan de otra dinámica retencional que les es específica, organizada en torno a la referenciabilidad de sus textos.

Un efecto innegable de la poesía visual es el de llamar la atención sobre los rasgos particulares y concretos de caracteres, palabras y versos, es decir, sobre el texto como materia significante en sí misma. Asimismo, la videopoesía impone un modo de existencia diferente al de la persistencia del impreso: las obras devienen objetos temporales. Como ya señalamos, las tecnologías digitales habilitan no sólo existencias como objetos temporales constantes (que en ese caso simularían los rasgos de la videopoesía analógica en otro medio, el computacional), como es el caso del ya comentado “Peronismo (spam)”, sino que también habilitan la variabilidad. Tal variabilidad puede ser limitada, como sucede en las distintas piezas de *Eliotians* que se generan a partir de un texto puntal y acotado (el poema “Burnt Norton”), o (al menos teóricamente) infinita, como propone “Migraciones” (a partir del *feed* de noticias siempre cambiante que produce la página web de la *BBC News*). Para asir ese modo particular de existencia de las obras literarias en el medio digital, Philippe Bootz propuso el término “transitorio observable”.

El transitorio observable es, según la definición de Bootz, lo que el dispositivo muestra luego de que el lector efectúe las acciones sugeridas por su lectura ergódica en todas sus dimensiones. No obstante, el lector no siempre observará todo lo que el dispositivo ofrezca, puesto que el “texto a ver” (que sí es aquello que un lector determinado percibe) se configura a partir de la mediación que supone el dispositivo y la propia enciclopedia de competencias del lector sobre ese dispositivo. A esa mediación la llama “profundidad de dispositivo”, y Bootz la explica así:

La profondeur de dispositif d'un acteur est constituée de la représentation mentale e archétypal e que se fait cet acteur de la situation de communication. Elle intègre not amment une représentation de la nature et du fonctionnement du dispositif technique ainsi qu'une représentation de sa position et de celle des autres acteurs de la situation. (*Formalisation* 164)<sup>26</sup>

Es preciso que un lector sepa reconocer hipervínculos en el transitorio observable para explorar una obra hipertextual en profundidad, por ejemplo, y

---

<sup>26</sup> En una publicación en español, reescritura de este texto una década después, el autor completa la definición: “profundidad de dispositivo como el conjunto de las representaciones mentales arquetípicas de un actor que preexisten a la comunicación y la condicionan. La profundidad de dispositivo es, por lo tanto, un conjunto de conocimientos, de creencias, de *savoir-faire*, de concepciones ideológicas... En particular, implica una definición del concepto de texto y una concepción de la naturaleza y del funcionamiento del conjunto del dispositivo. Poco importa que estas condiciones sean verdaderas o estén erradas en el plano técnico; de todos modos van a orientar la interpretación” (Bootz, “La poesía digital programada”, 33).

que, al enfrentarse a la obra, no construya un “texto por ver” plano allí donde hay múltiples dimensiones y recorridos textuales posibles. En el caso de obras que se presentan como novelas hipertextuales esto parece sencillo porque su hipertextualidad y su estatuto como novela están generalmente anunciados, pero en el caso de obras que son poemas visuales o instalaciones de net.art, la claridad sobre los límites de la obra se diluye.<sup>27</sup> También es significativo en este aspecto el recurso a hábitos de lectura ergódica adquiridos en otro tipo de prácticas multimediales, tales como el videojuego.

El concepto de profundidad de dispositivo, así como el de transitorio observable, constituyen aportes significativos que amplían el concepto de obra y permiten considerar todas sus dimensiones materiales: desde una determinada configuración cultural, social, económica y política por la cual se producen aparatos, pasando por el nivel de tecnicidad del dispositivo que hace posible al artefacto, el artefacto/dispositivo mismo en su especificidad y las características de éste que inciden en el transitorio observable, hasta la profundidad de dispositivo con la que el lector configure su “texto a ver”. Todo esto condicionará sus lecturas e interpretaciones según cuánto y cómo sea capaz de desandar ese recorrido de lo macro hacia lo micro de su lectura.<sup>28</sup>

No obstante, notamos que, en el sistema de nominaciones a partir del cual Bootz elabora sus categorías, se naturaliza cierta primacía del ver; lo que armoniza con la preponderancia que la visión adquiere en nuestra cultura en desmedro de los demás sentidos. Al no cuestionar el influjo, las derivas del transitorio observable sólo como “texto a ver”, esta categoría sugiere una restricción de la multiplicidad de dimensiones significantes posibles. Por ello, para no limitar la obra a lo visual y para reponer la multidimensionalidad sensorial posible en nuestros corpus, preferimos pensar el “texto a ver” como: “obra a percibir, con cualquiera de nuestros sentidos y no solo con el de la vista, y a partir de cualquier tipo de artefacto, evitando una posible confusión entre la noción habitual de ‘texto’ y el concepto complejo (y difuso) de ‘obra’” (Ré, “Instrucciones de uso”).

---

<sup>27</sup> Una anécdota académica de la cátedra de “Estética y crítica literaria modernas” puede ilustrar este concepto. Al solicitar a los alumnos de cuarto año de la carrera de Letras Modernas de la Universidad Nacional de Córdoba (de los que no se puede decir que desconozcan el funcionamiento de hipervínculos) que observaran y describieran la instalación *Facebook*, de Eugenio Tisselli, hemos obtenido como resultado descripciones de la primera página, y en muy pocos casos llegaron hasta el dispositivo PAC (poesía asistida por computadoras) o el manifiesto sobre la poesía escrita por máquinas (ambos a un clic de distancia). En ningún caso, llegaron en su lectura a las páginas de Facebook que participan de y configuran la obra. Esto daría lugar a lecturas siempre incompletas a partir de la configuración de un “texto por ver” muy limitado. Se puede acceder a la obra mediante: <http://www.motorhueso.net/facebook/index.htm>

<sup>28</sup> Para un estudio pormenorizado de todas las dimensiones posibles en el abordaje de las obras, cfr. Ré, *Poesía de experimentación latinoamericana*.

### *5. Medio asociado y obsolescencias*

Un rasgo vinculado a la temporalidad de las obras comentadas es la necesidad de un medio asociado: una red eléctrica o batería que alimente a un dispositivo computacional con una pantalla capaz de actualizar una representación visual del código. A propósito de esta particularidad, Luis Correa-Díaz aborda el pasaje del libro a la pantalla a partir de la lectura de un concepto de Roman Gubern, la “pantallización” de la cultura y del libro, así como de la idea de ajustes en los viejos medios a partir del desafío que les imponen los nuevos: en este caso, las remediaciones que el libro impreso hace del monitor. La pantallización, para el crítico chileno, lleva a cabo una operación

no en un sentido tecnológicamente futurista (menos como una fetichización de lo digital), sino más bien en uno revelatorio de la “prima condición visual—incluso iconográfica—del lenguaje impreso”. Lo mismo podría ser predicado del lenguaje oral, asunto demostrado por la poesía visual, la concreta y la propiamente digital [...]. La página fue siempre una pantalla y el lenguaje una herramienta para ver. [...] Por lo tanto—y para concluir—retomamos el punto central de este artículo, el libro. Se dice, incorrectamente, que este objeto cultural desaparecerá. El hecho de que ahora se visualice en una pantalla no es otra cosa que un experimento de cómo la tecnología de punta les materializa un potencial preexistente y consustancial tanto al libro como al lenguaje y a lo que con ellos el hombre hace. (Correa-Díaz, “La poesía cibernética”)

El recorrido histórico que propone Kozak, y que hemos citado en este trabajo, presenta una mirada panorámica que, desde una perspectiva socio-cultural y política de las obras, pone en relación los paisajes tecnológicos de su época y el modo en el que las obras desbordan los límites que estos imponen. La genealogía de Correa-Díaz (“La poesía cibernética”) hace un plano más corto sobre dos fenómenos paralelos: la transición del escritor a la máquina escrituraria y la del objeto libro al objeto computarizado. En ese sentido, entendemos que ambas lecturas son adecuadas y, en algún modo, complementarias, pero enfocan la atención sobre las obras más bien en su dimensión de objeto estético, es decir, en lo relativo a los significados depositados en la conciencia colectiva vinculados al orden de los fenómenos sociales, y relegan la tecnicidad intrínseca de la dimensión artefactual. Por nuestra parte, sostenemos la necesidad de una lectura socio-técnica capaz de dar cuenta de la obra pero también de las dinámicas intrínsecas de lo técnico en su articulación con el mundo. En otros términos, afirmamos la necesidad de un abordaje que contemple la dinámica co-constitutiva de ambas dimensiones, en tanto ambas son esferas inseparables del hacer humano.

Llamamos entonces a incorporar a nuestras lecturas una reflexión sobre la tecnicidad de lo visual, que en la fase digital tiene una relación intrínseca con la aceptación de estándares. Esto no supone la impugnación de una obra sólo por el hecho de adecuarse a estándares (es decir, por el hecho de ser parte de las poéticas industriales). Al contrario, es necesario incluir a los estándares (junto a sus implicancias) en una lectura crítica que nos permita pensar, por ejemplo, qué modos de producción estandarizada no necesariamente redundan en modos de la acumulación capitalista y, justamente por eso, pueden no ser fácilmente asimilables.

Correa-Díaz, en la cita precedente, pone el foco en la visualidad de las obras como una materialización de una “potencialidad” del libro. De manera parecida, Arlindo Machado encuentra una aproximación al sueño de *Le livre* de Stéphane Mallarmé hecha realidad en la holopoesía de Eduardo Kac (Machado 265-268). Pero en sus textos no parecen incorporar un rasgo específico de la visualidad digital que marca un quiebre con el libro como objeto. Como anticipábamos en el apartado anterior, todos los objetos temporales analógicos, inscritos en discos de pasta o vinilo, en latas de filmico, en cintas magnéticas de casetes y videocasetes, siempre requirieron medios asociados (tocadiscos, proyectores, pasacasetes y videocasetes que a su vez requerían otras condiciones, como acceso a energía—por la red eléctrica, generador o batería).

Un entramado técnico de esta complejidad supone necesariamente un alto grado de estandarización de sus componentes, cuyo dominio no era pensable a este nivel de incidencia en el mundo del libro o de las artes plásticas del mismo periodo. Ya lo hemos dicho, en términos tecnológicos, es decir, de la definición de su “función propia”, un libro que ha sido producido artesanalmente no difiere, en tanto objeto, de uno que ha sido producido de manera industrial. Ambos son superficies normalizadas de inscripción y almacenamiento que pueden ser leídos sin recurrir a ningún dispositivo *ad hoc*, y que no se integran a un conjunto técnico mayor (red eléctrica, sistema operativo, Internet). La misma equivalencia ocurre entre una pintura y una fotografía: una vez que han sido producidos, a nivel perceptual, cumplen funciones idénticas (o muy similares) sin necesidad de recurrir a dispositivo alguno para su actualización. En cuanto a la sensorialidad humana, las obras impresas no son objetos temporales. Y, por último, la estandarización implica, asimismo, la inserción de las obras en ciclos de obsolescencia de los que los libros y las obras plásticas han estado relativamente sustraídos. Estas dos particularidades plantean diversos desafíos para la crítica de la poesía visual digital.

La “legibilidad” del código que es la obra de poesía digital es un aspecto fundamental para la preservación de la misma. Por la particular naturaleza de su existencia codificada, cuando un objeto digital deja de ser procesable, deja de existir en tanto objeto. Y a diferencia del libro que requiere solo del lector (y de una mínima fuente de luz), la decodificación del código binario requiere del funcionamiento de un procesador que se alimenta de electricidad y que se imbrica con otra serie de dispositivos (parlantes, pantallas, pero también teclados, sensores, proyectores o impresoras 3-D) que, por una parte, están cargados de significados sociales, y por otra, deben adecuarse a una serie de estándares que garanticen la interoperabilidad. Es por ello que la existencia de las obras requiere no solo de competencias lectoras, sino también de condiciones técnicas, que les confieren mayor o menor labilidad.

Asimismo, las obras temporales asociadas a dispositivos de reproducción estandarizados están sujetas a ciclos de obsolescencia mucho más rápidos: una obra almacenada en videocasete o en un soporte fílmico como super-8 es hoy casi inaccesible. La digitalización es, en este sentido, una promesa de preservación bastante endeble, ya que los lenguajes en los que las obras se escriben también van quedando obsoletos por la propia evolución técnica de su medio asociado. Todas estas especificidades técnicas no son inocuas, configuran también efectos de sentido que es preciso atender.

En este sentido, el acceso a obras de la llamada Poesía Flash (Cleger) entra en riesgo cuando los navegadores más utilizados deciden abandonar ese lenguaje de programación por cuestiones de seguridad. Entre las obras que reseñamos, las de Gache y de Marino enfrentan este riesgo. Otras se producen necesariamente utilizando tecnologías digitales, como *Mucho trabajo*, pero recurren a formas anómalas de texto impreso que pueden evitar tal obsolescencia una vez que se sustraen de su existencia en tanto código.

##### *5. Especificidad técnica de la literatura visual digital*

Resumiendo lo expuesto, los aspectos visuales de la poesía digital, a diferencia de obras previas de poesía visual “analógica” o impresa, deben adecuarse a una serie de ordenamientos y procedimientos altamente estandarizados. Sin esa adecuación, los objetos digitales que son las obras devienen “inútiles”, es decir pierden su agencia técnica. O, dicho de otro modo, se obtura el desarrollo de los procesos que hacen que la obra suceda o se actualice en la pantalla (o el *output* de visualización que le sea específico) y pueda ser percibida

en tanto tal.<sup>29</sup> Como ya hemos discutido, si un objeto digital no puede ser decodificado, es solo ruido, entendiéndolo aquí en un sentido amplio, no como sensación auditiva no articulada, sino como datos aleatorios que no comportarán significado aprehensible capaz de generar un *output* tal que sea perceptible como obra.

Como puede observarse, este artículo sobre literatura digital argentina no focaliza, como lo hacen los estudios literarios más bien clásicos, en el tratamiento de los temas que explicitan las obras, en sus figuras retóricas y juegos de lenguaje, o en su inscripción histórica y social, ni en la confluencia de medios o las ocurrencias que se inscriben en el uso desviado de dispositivos y procedimientos. Esto no significa que enfoques de ese tipo sean, para nosotros, improcedentes, pero suelen dejar de lado la dimensión sobre la cual hemos querido llamar la atención aquí.

Focalizar el abordaje de la tecnicidad de la poesía visual digital ha sido una decisión explícita y, en alguna medida, un intento de provocación, mediante la cual buscamos insistir en que la dimensión técnica del artefacto no puede dejarse afuera de las lecturas: la tecnicidad participa y configura la materialidad de las obras, y con ella los efectos de sentido posibles, a la vez que constituye su especificidad. Si no reparamos en ello y no generamos estrategias de lectura acordes a la especificidad de lo que ha de leerse, corremos el riesgo de volvernos lectores obsoletos. Llevando el planteo a un extremo gráfico podríamos decir: una captura de pantalla de la versión network de *The Iliad* de Santiago Ortiz<sup>30</sup> ofrece visualmente un gráfico de líneas que se cruzan vinculando ciertos nodos entre sí, como lo hacen también, por ejemplo, los *Apuntes Sonoros* de Ariel González Losada.<sup>31</sup> Sin embargo, por su inscripción socio-técnica, sabemos y leemos aspectos que permiten establecer una primera diferencia: los nodos y líneas que vemos en *The Iliad* portan y adquieren sentidos muy diferentes a los que percibimos en los *Apuntes Sonoros*. Entonces, en nuestras lecturas, los abordamos a partir de esas divergencias. Llegados a ese punto, no obstante, hay algo que aún no estaríamos haciendo objeto de estudio: la dinámica de la tecnicidad artefactual

---

<sup>29</sup> La creciente algoritmización del gusto y la retroalimentación que la interacción de los usuarios con los objetos digitales es evidente en la plataforma de streaming audiovisual. Solo que el *feedback* que genera este modo particular de percepción, totalmente adecuado a estándares que contribuyen a “mejorar” el sistema de sugerencias, es inseparable de la idea de consumo en el sentido más lato del término y por ello enteramente funcional las lógicas capitalistas de la industria cultural. Por el contrario, algunas de las obras que comentaremos, operan siguiendo estándares y sin embargo no resultan fácilmente apropiables ni monetizables por parte de la industria cultural.

<sup>30</sup> Cfr. <http://moebio.com/iliad/>

<sup>31</sup> Cfr. <https://goo.gl/knpF0v>

de ambas obras acentúa definitivamente su inscripción en genealogías y especificidades diferentes. O lo que es decir: la lectura del artefacto no se agota al reconocer las distintas formas de filiación tecnológica a la que recurran las obras y su inscripción histórica y social. Es preciso también estudiar qué dinámicas intrínsecas a los dispositivos que intervienen se inscriben en las obras y en la relación que establecemos con las obras a partir de ellas. Problematizar este aspecto del artefacto es preciso para conjurar análisis simplificadores en el abordaje de las implicancias éticas y políticas de las obras.

Esta diferencia específica que señalamos entre *The Iliad* y *Apuntes Sonoros* también se constata si comparamos el primer poema de *Eliotians*, de Iván Marino, con “Tudo” (1982)<sup>32</sup> de Eduardo Kac. Las obras de Ortiz y de Marino, además de ser poemas visuales, son objetos temporales, esto significa que tienen prescripto en ellas un ritmo para la percepción que las otras no tienen. Como afirmábamos en las primeras páginas retomando a Stiegler, esto produce modificaciones en la atención, lo que equivale a decir: en las formas del conocer, del recordar, del proyectar. La adscripción a paradigmas científicos ajenos a las humanidades, que traen aparejado el borramiento del sujeto que lee, por otra parte, favorece la invisibilización de estas incidencias cardinales (Ré, *Poesía de experimentación latinoamericana*; Romano Sued, *La Diáspora*). Por último, dado que hablamos de obras digitales, su constitución industrial y estandarizada es inobjetable. Con todo, si no leemos el dispositivo y sus reglas de funcionamiento no podremos abordar su especificidad en tanto poéticas visuales digitales.

Por todo lo expuesto, un abordaje crítico de obras de poesía visual en medio digital debe incorporar en su aparato heurístico una comprensión también crítica de su tecnicidad. Y esto es aún más pertinente en un contexto sociopolítico de impacto diferencial del desarrollo tecnológico. Así como en décadas pasadas tuvieron necesaria gravitación las intuiciones acerca de una modernidad periférica o incompleta como las planteadas por Ángel Rama y Julio Ramos, de la existencia de culturas híbridas de Néstor García Canclini, o de una heterogeneidad no dialógica de Antonio Cornejo Polar, por citar algunos giros teóricos que tuvieron gravitación en los estudios literarios en América Latina, hoy la distribución diferencial de lo tecnológico en los distintos territorios del continente, la imposición de modelos socio-técnicos generados en el hemisferio norte y la especificidad de los fenómenos intra-técnicos deben ser pensados en el contexto social, cultural, económico y político en el que las obras se insertan. Por ello, la reflexión sobre el rol que juegan los estándares en ámbitos crecientemente

---

<sup>32</sup> Cfr. <https://goo.gl/BIFYSd>

mediados por la codificación y decodificación digital ofrece una vía de ingreso privilegiada para entender la especificidad de la percepción de la poesía visual contemporánea en América Latina. Aspiramos a contribuir al establecimiento de una perspectiva que supere la división heredada entre *ars* y *techné*, y otras derivadas como las de contenido y continente, medio y mensaje. Este recorrido no es más que un esbozo de algunas direcciones posibles en ese sentido. Tal dirección incluye las preguntas de los nuevos materialismos, los estudios post-digitales y las discusiones contemporáneas de la filosofía de la técnica. Un giro de esta naturaleza permitirá abandonar algunas trampas del discurso tecnofílico, como la de cierta existencia puramente digital, pero también la de un idealismo literario que ve a las obras sólo como textos desconociendo las genealogías de los objetos y el rol co-constitutivo que éstos tienen.

A su vez, elucubrar, desnaturalizar, cuestionar y animarse a proyectar hacia el futuro una reformulación de las poéticas de la industria actual (cuando menos, en lo micro: las que rigen en nuestra industria de prácticas lectoras) podría habilitar la emergencia de industrias poéticas, formas creativas que, partiendo de otro modo de relación con el mundo simbólico y material, configuren formas de la industria en las que el estándar no esté necesariamente al servicio de un sistema de explotación humana y ambiental. Con este horizonte, dejamos planteada la pregunta que nos ocupará el próximo tiempo ¿Cómo producir estándares que no sean apropiables por la lógica especulativa y parasitaria del capitalismo contemporáneo? ¿Es eso posible?

### Obras citadas

- Bajtín, Mikhail. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Trad. Tatiana Bubnova. Barcelona: Anthropos, 1997.
- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Trad. Andrés E. Weikert. *Estética de la imagen: Fotografía, cine y pintura*. Comp. Tomás Vera Barros. Buenos Aires: La Marca Editora, 2015. 25-81.
- Berti, Agustín. *From Digital to Analog: Agrippa and Other Hybrids in the Beginnings of Digital Culture*. Nueva York: Peter Lang, 2015.
- Berti, Agustín y Anahí Ré. “Contra lo discreto: Mauro Césari y las poéticas de la desreferenciabilización”. *Texto Digital*. v. 9, n. 2 (2013). 7 de febrero 2017.

<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2013v9n2p183>>.

- Blanco, Javier y Agustín Berti. “¿Objetos digitales?”. *Actas del IV Coloquio Internacional de Filosofía de la Tecnología: Tensiones, continuidades y rupturas*. Ed. Diego Lawler. Buenos Aires: Universidad Abierta Interamericana, 2013. 57-65. 7 de febrero 2017. <<https://coloquiofilotecnica.files.wordpress.com/2017/01/actas-4to-coloquio-fdt.pdf>>.
- Bootz, Philippe. *Formalisation d'un modèle fonctionnel de communication à l'aide des technologies numériques appliqué à la création poétique*. Université Paris VIII Vincennes-Saint Denis, 2001. <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00012165/fr/>>.
- \_\_\_\_\_. “La poesía digital programada: una poesía del dispositivo” (Trad. P. Rodríguez) en *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad. Actas del seminario Internacional Ludión/Paragraphe*. Universidad de Buenos Aires, 2011. 31-40. <[http://www.ludion.com.ar/articulos.php?articulo\\_id=54](http://www.ludion.com.ar/articulos.php?articulo_id=54)>.
- Bootz, Philippe y Samuel Szoniecky. “Vers une ontologie du domaine de la poésie numérique”. Versión francesa de la ponencia presentada en el Coloquio *Electronic Literature as a Model of Creativity and Innovations in Practice* (ELMCIP) en Bergen, Noruega, 2008. Mimeo. En las actas del coloquio se puede acceder a una versión traducida al inglés del texto: <<https://elmcip.net/critical-writing/toward-ontology-field-digital-poetry>>. Una versión actualizada en la misma lengua se publicó en la revista *Primerjalna Književnost*, 36.1, 2013, Ljubljana. <[http://sdpk.si/revija/PKn\\_2013\\_1.pdf](http://sdpk.si/revija/PKn_2013_1.pdf)>.
- Cassin, Barbara. *Googléame: La segunda misión de los Estados Unidos*. Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica/Biblioteca Nacional, 2008.
- Correa-Díaz, Luis, “La poesía cibernética latinoamericana (todavía) *in print*: un recorrido desde los años cincuenta y sesenta hasta finales de la primera década del 2000”. *Poesía y poéticas digitales / electrónicas / tecnos / new-media en América Latina*. Luis Correa-Díaz y Scott Weintraub, eds. Bogotá: Universidad Central, Universidad de New Hampshire y Universidad de Georgia, 2016. 3 de febrero de 2017. <<http://goo.gl/rILOFz>>.
- Cleger, Osvaldo. “Del caligrama al poema flash: la poesía visual se muda a internet”. *Poesía y poéticas digitales / electrónicas / tecnos / new-media en América Latina*. Luis Correa-Díaz y Scott Weintraub, eds. Bogotá: Universidad

- Central, Universidad de New Hampshire y Universidad de Georgia, 2016. 3 de febrero de 2017. <<http://goo.gl/rILOFz>>.
- Derry, T. K, y Trevor I. Williams. *Historia De La Tecnología Siglo Veintiuno: Volumen 3*. México, D.F: Siglo Veintiuno, 2006.
- Gold, Matthew. K. “Text: A Massively Addressable Object”. *Debates in the Digital Humanities*. Comp. Matthew K. Gold. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.
- Kozak, Claudia. “Tecnopoesía experimental en Argentina: recorridos y lecturas” *Poesía y poéticas digitales / electrónicas / tecnos / new-media en América Latina*. Luis Correa-Díaz y Scott Weintraub, eds. Bogotá: Universidad Central, Universidad de New Hampshire y Universidad de Georgia. 2016. 3 de febrero de 2017. <<http://goo.gl/rILOFz>>.
- \_\_\_\_\_. “IBM. Omar Gancedo” en “Poesía digital y/o electrónica latinoamericana, un muestrario crítico y creativo”. Luis Correa-Díaz coord. *Revista Aérea. Anuario Hispanoamericano de Poesía (segunda época)*. Santiago de Chile: RIL Editores. Número 10. Año X. 2016. 105-157 Impreso y web. 7 de febrero de 2017. <<https://goo.gl/oHI2lo>>.
- \_\_\_\_\_. *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra, 2012.
- Machado, Arlindo. *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Universidad de Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.
- Perednik, Santiago. “El nacimiento de la poesía visual argentina”. Conferencia pronunciada en Córdoba, Argentina, en las *II Jornadas de Poesía y Experimentación: Expoesía, 2006*. Editada junto a F. Doctorovich en *El punto ciego. Antología de poesía visual*. San Diego, CA: San Diego State UP, 2016.
- Pfersmann, Andréas. *Séditions infrapaginales: Poétique historique de l'annotation littéraire (XVIIe-XXIe siècles)*. Genève: Droz, 2011.
- Platón. *Fedro*. Trad. Armando Poratti. Madrid: Akal, 2010.
- Ré, Anahí. “Hacia una crítica crítica de (cierto) arte contemporáneo: tecnopoéticas, lecturas e imaginarios sociales”. *Actas de las II Jornadas de estudiantes y tesis: La investigación en Posgrado. Diálogos en torno a los procesos de investigación en Ciencias Sociales, Humanidades y Artes*. Repositorio Digital Universitario. Secretaría de Investigación CEA-UNC. 2013. 3 de febrero 2017. <<https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/1804>>.
- \_\_\_\_\_. “Industrias poéticas y poéticas de la industria”. *I Congreso Internacional de Artes: Revueltas del arte* (Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes,

noviembre de 2014). Ponencia.

\_\_\_\_. “Instrucciones de uso en la poesía digital (o de cómo desprogramar la lectura)”. *Actas del XII Congreso de las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*. La Paz, Bolivia: Universidad Mayor de San Andrés, 2016. Ponencia.

\_\_\_\_. *Poesía de experimentación latinoamericana: arte, ciencia, tecnología 2000-2012*. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. 2016. Tesis doctoral.

Ré, Anahí y Agustín Berti. “Posibilidades y límites de la noción de objeto estético”. *Amar a las máquinas. La cultura técnica en la filosofía de Gilbert Simondon*. Comps. Javier Blanco, Diego Parente, Pablo Rodríguez y Andrés Vaccari. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2015. 345-362.

Romano Sued, Susana. *La Diáspora de la Escritura. Una Poética de la Traducción Poética*. Córdoba, Argentina: Ed. Alfa, 1995. 7 de febrero de 2017. <[www.susanaromanosued.com.ar](http://www.susanaromanosued.com.ar)>.

Stiegler, Bernard. *La técnica y el tiempo I. El pecado de Epimeteo*. Trad. Beatriz Bastos Morales. Hondarribia: Hiru, 2002.

\_\_\_\_. *De la misère symbolique. La catastrophe du sensible*. París: Flammarion, 2012.

Simondon, Gilbert: “Sur la techno-esthétique”. *Les Papiers du Collège International de Philosophie*, N° 12. París, 1992. 4-22.

Vera Barros, Tomás. *La constelación experimental. Estéticas y poéticas en la poesía argentina del siglo XX*. FFyH, Universidad Nacional de Córdoba. 7 de febrero de 2017. <[http://www.ffyh.unc.edu.ar/editorial/wp-content/uploads/2013/05/EBOOK\\_VERABARROS.pdf](http://www.ffyh.unc.edu.ar/editorial/wp-content/uploads/2013/05/EBOOK_VERABARROS.pdf)>.