

¿Más allá de la propiedad? Una reflexión sobre algunas producciones de literatura digital argentina en tiempos de gestión algorítmica y reducción de las obras a contenidos

Fernanda Mugica¹

¹ Universidad Nacional de Mar del Plata – CELEHIS - Buenos Aires, Argentina

fernanda.mugica@gmail.com

Abstract.

En este trabajo nos proponemos analizar los posicionamientos que asumen tres artistas argentinos contemporáneos en relación con la gestión algorítmica de obras y su consecuente reducción a meros contenidos. Partimos de la observación empírica de tres producciones: *Lagunas* (2015) de Milton Läufer, *IP Poetry* (2004-presente) de Gustavo Romano y “Peronismo (spam)” (2011) de Carlos Gradín. Consideramos que la lógica de contenidos sienta las bases de la circulación de textos, imágenes y sonidos en nuestra cultura hoy. Sin embargo, los artistas que constituyen el *corpus* adoptan posturas críticas respecto del funcionamiento de esta lógica. Es por eso que nos interesa analizar sus estrategias y responder a la pregunta de si sus obras pueden ser reducidas o no a meros contenidos digitales, independientes de sus “continentes”.

Keywords: literatura digital, contenidos, gestión algorítmica.

1 Puntos de partida

El objetivo principal de este trabajo es observar y analizar los posicionamientos que asumen ciertos artistas-programadores argentinos contemporáneos, frente a la gestión algorítmica y la “lógica de contenidos” que sienta las bases de los modos de circulación de textos, imágenes y sonidos en nuestra cultura hoy. Particularmente, nos interesa observar las formas en que las lógicas de contenidos y la gestión algorítmica funcionan en relación con la literatura y el arte, y analizar los modos en que los artistas que constituyen el *corpus* se posicionan respecto de ese funcionamiento, es decir, si sus creaciones pueden ser reducidas o no a meros contenidos digitales, independientes de sus “continentes” (Berti, 201X).

Para eso, partiremos del análisis de las producciones digitales de tres artistas argentinos contemporáneos. Me refiero a *Lagunas* (2015) de Milton Läufer (<http://miltonlaufer.com.ar/lagunas/>), *Proyecto IP Poetry* (2004/2006-presente) de Gustavo Romano (<http://ip-poetry.findelmundo.com.ar/localviewer.cgi>) y *Peronismo (spam)* (2011) de Carlos Gradín (<http://peronismo.atspace.cc/>). También se analizarán otras prácticas escriturarias extra o paraliterarias, tales como ensayos, artículos, manifiestos, entrevistas, etc., vinculados con estas producciones. Dada la complejidad de las obras que constituyen el *corpus* –sobre todo por su carácter multimedia– consideramos que un análisis inmanente de los textos aislados no resultaría operativo ni constituiría un estudio crítico. Por el contrario, un enfoque histórico nos permitirá acercarnos a las producciones desde un marco de inteligibilidad que pone los datos en perspectiva. La observación empírica de las obras nos dará la posibilidad de pensarlas en tanto fenómenos culturales y, a partir de allí, podremos extraer algunas conclusiones parciales sobre los posicionamientos de los artistas.

Es nuestra hipótesis que las producciones que constituyen el *corpus* asumen una postura crítica respecto de la gestión algorítmica de obras y su consecuente reducción a meros contenidos normalizados y accesibles, que no anclan en continentes particulares. Se trata de producciones en las que los contenidos no pueden separarse de sus realizaciones específicas en unos determinados continentes. De este modo, discuten ciertos sentidos hegemónicos de la cultura digital, que desarrollaremos más adelante, pero que están ligados a la estandarización de los consumos culturales, a la gestión algorítmica de la vida y al ocultamiento de las materialidades de todo lo que constituye el universo de Internet (Kozak, 2019). ¿De qué modos estas producciones intervienen su entorno-tecno social o se desvían respecto de lo aceptado en el medio digital, en relación con la gestión algorítmica y la reducción de las obras a meros contenidos? Para responder a esta pregunta, nos será necesaria una contextualización de los cambios tecnológicos y los efectos que esos cambios han generado en nuestra cultura, específicamente en lo que concierne a la literatura y al arte.

2 Nuevos medios e información disponible

En nuestros días, las diversas tecnologías computacionales de las que disponemos ponen a nuestro alcance toda clase de materiales y de datos. El surgimiento de la web 2.0. –desde 2004 hasta el presente– trajo aparejado un incremento de las capacidades de los usuarios de Internet para producir, copiar, manipular y compartir –de forma individual o colaborativa– una inmensa cantidad de contenidos. La utopía del libre acceso se expandió a la par de la información, hasta abarcar todos los soportes disponibles, incluidos los literarios. De acuerdo con Mark Tribe y Reena Jana en su libro *Arte y nuevas tecnologías* (2006), el concepto de “nuevos medios” comenzó a ser adoptado alrededor de 1994 por numerosas empresas de medios de comunicación para hacer referencia, en un comienzo, a un sistema de hipertextos que permitía compartir información a través de Internet. Más tarde, pasó a designar también cualquier elemento vinculado con las nuevas ventajas de la web: publicación de documentos compuestos de texto, imágenes y sonido, todos vinculados entre sí, de fácil acceso y universalmente disponibles desde cualquier computadora conectada a la red (10).¹

La literatura no se queda al margen de todo lo que la web vuelve disponible: muchas de las producciones contemporáneas se abren al debate respecto de las formas de vinculación entre arte y tecnologías, entre texto e influjos constantes de información. En paralelo al surgimiento del concepto de “nuevos medios”, coexiste la idea de un “arte de los nuevos medios”: una diversidad muy amplia de manifestaciones y experiencias estéticas, que abarca lo electrónico, lo digital, lo interactivo, los cibermuseos, la ciberliteratura, la narrativa hipertextual y sus poéticas tecnológicas (*Tecnopoéticas...* 178). Es en este contexto que surgen producciones de literatura digital tales como las que constituyen el *corpus* de este trabajo. Se trata de un tipo de prácticas artísticas que –de acuerdo con la definición de Claudia Kozak y a diferencia

¹ Tal como afirman Carlos Gradín y Claudia Kozak en *Tecnopoéticas argentinas* (2012), el de los “nuevos medios” es, en definitiva y hasta el día de hoy, un campo diverso y un concepto cambiante al ritmo de los avances tecnológicos, pero siempre ligado al mercado de las comunicaciones y, particularmente, al dominio del almacenamiento y circulación de la información (178).

de la literatura vinculada al soporte tradicional del libro— se genera en/por/desde/hacia dispositivos electrónicos, actualmente digitales: literatura programada en código binario, a partir de la creación o el uso de diversos *softwares* y cuya experimentación queda ligada a interfaces digitales (45). En el caso de nuestro *corpus* se trata, además, de literatura generativa, que nace de la manipulación de palabras de acuerdo con unas determinadas reglas, en base a una colaboración creadora entre el artista y el “autómata” (los algoritmos de búsqueda o generación en este caso). Eso da lugar a una experimentación de las posibilidades y límites de la capacidad de agencia de entidades no humanas (Solaas: 2018). Es decir, se trata de producciones que parten de un conjunto de reglas a partir de las que el poema o la narración se despliegan y, ante las cuales, el escritor cede de forma parcial el control a un proceso que —en cierta forma— es ajeno a su voluntad, y da lugar al azar.

Una de las características que define a este tipo de literatura y —de modo más amplio, al arte digital en general— es que tiende a incorporar y reutilizar —en términos de edición, mixtura y recombinación— elementos del inabarcable archivo de textos, imágenes y sonidos que el medio digital habilita. De acuerdo con Lev Manovich, esta nueva condición cultural encontraría su reflejo en el *software* informático, dado que éste también privilegia la selección de elementos mediáticos ya confeccionados por sobre la creación desde cero. Y la web sería la perfecta expresión de esta lógica, dado que sus páginas también se crean a base de copiar y modificar otras ya existentes (186).

Cuando Manovich se refiere a “la lógica del cortar y pegar” (185) o a la posibilidad de “valerse del contenido” (186) de un producto de nuestra cultura, está dando por sentada una de las características más importantes del texto —así como también de la imagen, el sonido o el video— en el medio digital: la referenciabilidad. El concepto de referenciabilidad [*addressability*] proviene de la informática y define —en palabras de Agustín Berti— “el resultado de la clasificación cuantitativa objetiva mediante unidades discretas, o estándares” (Berti, 2015, p.3). Esta clasificación permite el posterior tratamiento protocolizado y automatizado que las tecnologías digitales habilitan en todas las esferas de nuestra cultura contemporánea. Todo texto, imagen, sonido o video en un medio digital —dice Berti— es una codificación y “los programas pueden referenciar en segmentos particulares, discretos, del código y operar en consecuencia” (3). La referenciabilidad es una de las características que da lugar a la

gestión algorítmica –también– de obras, que pasan a ser meros contenidos incorporables a catálogos digitales. Se trata de una “dinámica de contenidos”, a la vez cultural y tecnológica que, según Berti, asume que las obras son entidades ideales que pueden ser actualizadas en *outputs* materiales diversos sin perder sus cualidades “esenciales”. Los dispositivos serían, en este contexto, meros actualizadores de contenidos y contribuirían a borrar el rol del “continente”. La dinámica de los contenidos puros que surge a partir de la digitalización se desarrollaría –de acuerdo con este autor– en función de la reproductibilidad teóricamente idéntica, que permite la codificación y posterior replicación digital (Berti, 2015, p.5).

3 Literatura digital argentina y gestión algorítmica

Las producciones de los artistas que constituyen nuestro *corpus* dialogan de forma directa con el contexto y las condiciones culturales analizadas, en tanto asumen una postura crítica respecto de la reducción de las obras a meros contenidos. *Lagunas* es una obra de literatura digital que Milton Läufer puso a disposición de sus lectores en su página web en 2015. Esta obra parte de una novela escrita de modo “tradicional”, que fue presentada como tesis del MFA de Escritura Creativa que el escritor realizó en la Universidad de Nueva York. La novela está estructurada, por un lado, a partir de una línea narrativa en la que el protagonista –cuyo nombre no se menciona– se instala en una ciudad desconocida para cuidar al gato de unos amigos; y por otro, a partir de una serie de recuerdos, fragmentos retrospectivos, del mismo personaje. En esta segunda línea –la de la memoria del protagonista– interviene un algoritmo combinatorio que va generando los diversos capítulos. Se trata de un algoritmo que Läufer programó en PHP desde cero y que, de entre unos quinientos fragmentos escritos de forma separada, combina veinticinco al azar para dar como resultado los capítulos sobre el pasado del personaje, siempre a partir de “ciertas restricciones semánticas, sonoras y de extensión” (Läufer, 2015). Luego, un segundo programa, también en PHP, crea cada copia de la novela, que siempre es diferente y que puede materializarse en formato *PDF*, *Mobi* (*Kindle*) o *e-pub*.

Para descargar *Lagunas*, es necesario completar un formulario con la dirección de e-mail, verificar que somos humanos a través de un *captcha* con la leyenda “Demuestre que usted tiene ADN” y elegir el formato. En todos los casos, al hacer click en el link que llega a nuestro correo, recibimos una versión única. No existen dos textos iguales de esta novela. Si queremos descargar otra versión desde la misma dirección de correo electrónico, debemos esperar un mes. Además de las variaciones que se producen con cada descarga, también es posible acceder a versiones anteriores en lo que al texto respecta, como si se tratara del archivo changelog.txt de un *software*. La versión actual es la 0.98.5, pero si observamos el registro de cambios, nos encontramos con que, entre otras muchas cosas, en 2018, por ejemplo, Läufer modificó el género de la palabra “travesti”, corrigió algunas erratas o cambió la frase “evidentemente debía ser de hace más de diez años” por “evidentemente debía ser de hace más de veinte años”. Se trata de una novela que se actualiza con el tiempo y que varía de descarga a descarga. La copia que recibimos en nuestro mail además de indicar que se reservan los derechos de autor, incorpora la siguiente leyenda: “Copia única código 1729. Versión: 0.98.5. Generada para fernanda.mugica@gmail.com”.

Respecto de la relación entre la línea narrativa –dieciséis capítulos que avanzan en función de lo que le ocurre al protagonista– y la del recuerdo, es posible afirmar que se encuentran intercaladas, pero que no hay una relación de causalidad entre una y otra. Los recuerdos surgen de manera aleatoria y todos comienzan del mismo modo (“Va a dar clases a la universidad, al igual que otros dos días por semana. Viaja en el tren del sur, el tren de las ocho y veinte”). Esto hace que el cambio que se produce al descargar cada copia no sea un mero ejercicio formal: la memoria y la subjetividad quedan escenificadas en su complejidad y en sus diversas dimensiones, quedan problematizadas a partir de la multiplicidad de versiones. Y, además, la posibilidad que habilita lo tecnológico no se limita a la experimentación o al juego –algo muy frecuente en otras producciones de literatura digital– sino que tiene una funcionalidad, está puesta al servicio de la composición de la obra y de las reflexiones sobre memoria y lenguaje que también tienen lugar en el propio texto. Se trata, en definitiva, de una novela que viene a confirmar la idea de que el diálogo entre arte y tecnología produce cambios no sólo en las obras mismas, sino también en sus modos de producción, circulación y consumo. *Lagunas* es una novela publicada sin intermediación de ninguna editorial,

que puede descargarse de forma gratuita y que, por sus características, se sustrae a ciertas lógicas subyacentes de la ideología medial. Es sobre esas características que nos interesa detenernos en este trabajo. Pero primero, nos resulta necesario poner la obra de Läufer en diálogo con las otras dos producciones de literatura digital que conforman nuestro *corpus*.

Peronismo (spam) (2010) es un poema visual de Carlos Gradín que conjuga música y texto. Para realizarlo, el autor utilizó un programa de *software* libre (*Time Based Text*) que registra el tiempo de ejecución del texto escrito y lo transmite como información adicional, además de guardar y reproducir cada acción durante la composición. Esto permitió a Gradín conservar no sólo el texto “definitivo” sino también los errores de tipeo, las reescrituras instantáneas y aquello que se borró, como si se tratara de una *performance* en que su escritura luego queda registrada tal como tuvo lugar en el tiempo real. En cuanto al texto, es resultado de la reutilización de las respuestas arrojadas por Google tras la búsqueda “El peronismo es como”. Sobre un fondo de color verde, y con música *techno*, el cursor titila. Las letras de color blanco disparan una cita de Neal Stephenson: “What is it? A drug, virus or religion?”. Luego, van sucediéndose una serie de enunciados no muy extensos, que desaparecen a medida que dan lugar a los que siguen.

El ritmo de lectura es rápido, vertiginoso, el de un lector acostumbrado al frenetismo de la web y, además, dialoga con la música de fondo. “El peronismo es un caballo brioso, es como ese microorganismo que acaban de descubrir”, “El peronismo es como Polifemo”, “El peronismo es como un chicle, el sarampión, una camisa” son solo algunos de los versos que constituyen el poema de Gradín. A no ser que el lector/espectador cierre la ventana, la obra continúa, dado que está programada para reproducirse en *loop* una vez terminados los casi seis minutos que dura el poema. Algunos de los resultados de la búsqueda en Google que Gradín incorpora son citados con nombre y apellido –figuran, entre otras, “definiciones” de peronismo de Carlos Corach, Leopoldo Marechal, Giovanni Sartori– y otros aparecen sin nombre de autor. Fuera de eso, tal como afirma Paulo Gatica (2019), este poema presenta casi todas las convenciones paratextuales del libro en tanto formato tradicional: tiene un título, una cita inicial y créditos finales (p. 139). Es imposible definir cuánto de algoritmo de búsqueda y cuánto del criterio del autor se pone en juego en la elaboración de esta obra.

Automatización y elecciones del poeta operan juntas sobre voces referenciabilizadas como texto en muy diversas páginas web a las que Gradín accede de forma automatizada.

Algo similar ocurre en *IP Poetry* (2004/2006-presente) de Gustavo Romano. Este proyecto consiste en el desarrollo de un sistema de *software* y de *hardware* que recopila material textual de la web y es considerado uno de los primeros antecedentes en el campo de la generación de poesía a través de búsquedas en internet. El sondeo se realiza en tiempo real y la forma de exhibición es performática, en diferentes espacios públicos. Por medio de un sensor de proximidad, el dispositivo detecta la presencia del público y recita un poema distinto cada vez. Los resultados de las búsquedas son leídos en voz alta por autómatas que convierten los textos en sonidos e imágenes pregrabados de una boca humana hablando. *Sabotaje en la máquina abstracta* (2004-2008), por ejemplo, incorpora todas las respuestas de Google a “Sólo recuerdo...”. Como en la web aparecen constantemente nuevas páginas y consecuentemente nuevos textos, los poemas que las máquinas de Romano leen en voz alta son siempre distintos, aunque conserven su estructura. Los “recuerdos” que tienen lugar en el poema varían con cada realización. *Verde, blanco y negro* (2008) nace de las búsquedas “el verde de...”, “el blanco de...”, el negro de...”, mientras que *Un robot poeta en Nueva York* (2008) parte de comienzos de versos de García Lorca. Y también hay un proyecto en que los robots de Boedo se enfrentan a los robots de Florida –en este caso desde palabras ajenas y desde construcciones azarosas. Esos son solo algunos de los *poèmes-trouvés* que han generado los dispositivos de Romano.

En cuanto a la técnica, el sistema está compuesto de un robot (el IPPB1.1MC), que realiza las búsquedas y coordina a otros cuatro, que son los que recitan. La información recibida es transformada en una sucesión de imágenes y sonidos, por medio de un sintetizador que utiliza fonemas silábicos. Al mismo tiempo, Romano ha desarrollado una herramienta que permite participar también a los lectores/usuarios. Con esta herramienta, en la página web del autor, es posible definir –en una primera pantalla– las búsquedas, e indicar un título para el poema. En una segunda pantalla, se define la estructura: los modos en que los resultados de las búsquedas se sucederán, qué robots leerán en voz alta y de qué manera –puede elegirse que lean varios a la vez, incorporar silencios o sonidos extra.

Lo que resulta significativo de estas producciones en relación con nuestro trabajo es que, incluso si las búsquedas se repiten, los resultados varían y, por lo tanto, las puestas en voz de los poemas también resultan siempre diferentes. Además, del mismo modo que en el *Peronismo (Spam)*, los poemas que resultan de estas maquinarias se sirven –de forma aleatoria– de la inabarcable acumulación de textos que el medio digital pone a nuestra disposición –todo aquello que ha sido dicho y ha quedado registrado sobre el peronismo en el caso de Gradín, sobre cualquier cosa que el usuario decida buscar, en el caso de *IP Poetry*. Y, de este modo, también ponen en escena y problematizan, como las *Lagunas* de Läufer, la cuestión de la memoria, sus diálogos posibles e imposibles con la sobreabundancia de datos, su complejidad y sus múltiples dimensiones.

En definitiva, se trata de producciones que no sólo asumen específicamente su dimensión técnica y tecnológica, sino que –desde sus modos de funcionar– se posicionan críticamente respecto de la reducción a contenidos, la normalización y clausura que operan desde el medio digital. En este sentido, podemos pensarlas –en primer lugar– en tanto “tecnopoéticas” o “poéticas tecnológicas”, teniendo en cuenta, junto con Claudia Kozak, que si bien toda práctica artística conlleva una dimensión técnica (procedimientos implicados, “modos de hacer”), ciertas producciones dialogan directamente y establecen relaciones particulares con el entorno tecno-social en el que se inscriben. En segundo lugar y en el amplio espectro de posiciones que las tecnopoéticas podrían admitir –desde la aceptación acrítica del entorno y la asunción de la ideología medial hasta, en el extremo contrario, la intervención, cuestionamiento, desvío respecto de lo naturalizado en tanto cultura digital–, estas producciones tienen en común un posicionamiento insumiso en lo que refiere a los recorridos estandarizados y hegemónicos de las tecnologías digitales, en tanto se sustraen a las lógicas contenidistas. Ninguna de estas producciones podría reducirse a sus meros contenidos –los resultados de las búsquedas en Internet en los poemas de Gradín y Romano, una de las versiones posibles de la memoria del protagonista en la novela de Läufer. Sólo en vinculación con sus soportes asociados esos “contenidos” articulan plenamente su potencialidad artística. Porque los propios continentes, tal como afirma Berti, constituyen en sí mismos formas artísticas. En este posicionamiento justificamos la elección del *corpus* (2018: 2).

Pero, además, consideramos, siguiendo a Berti en su definición de “poéticas de incontinencia”, que las producciones seleccionadas desbordan los límites impuestos por el modelo de propiedad intelectual y de primacía de la agencia humana en los procesos creativos. Si ese modelo daba lugar a obras cuyos límites aparecían claramente delimitados (por el número de páginas o palabras, por la duración, por la cantidad de fotogramas), estas producciones son variables en sus realizaciones, no tienen una forma fija. En algunos casos, no terminan; no es posible determinar la cantidad de páginas que abarcan, o bien ese número también varía. Además, incorporan materiales ajenos – desde autores consagrados, hasta textos encontrados en lugares desconocidos de la web, sin prestigio para el sistema literario– e impiden definir cuánto de la creación ha sido realizada por el artista y –en tanto tal– le pertenece, y cuánto queda vinculado a una agencia maquínica. Los poemas que dan como resultado los robots de Romano, en su página web –por ejemplo, al buscar por medio de ellos una determinada frase– ya no pertenecen a Romano. Exceden, entonces los límites del modelo de propiedad intelectual y constituyen, siguiendo a Lila Pagola, “un desborde emergente de la propia forma técnica”, que da lugar a una exploración de los límites por parte de los artistas, tanto realizativos como de circulación y recepción.²

4 Algunas conclusiones parciales

Un análisis de los soportes de las producciones que constituyen el *corpus*, en el contexto mayor de la arquitectura de Internet con sus diversas capas –materiales, lógicas y de

² Si bien la cuestión de la “pérdida del control” por parte del autor respecto de su creación y de la variación en sus “realizaciones” había sido planteada respecto de las narrativas hipertextuales –en tanto el lector, al elegir sus propios trayectos de lectura, al hacer clic en unos links y no en otros, toma algo de la función del autor tradicional y crea su propia obra, siempre diferente– podemos afirmar que el cuestionamiento respecto de la propiedad intelectual en las producciones que constituyen nuestro *corpus* cobra otra dimensión en relación con la lógica de contenidos. Se trata de producciones que escapan a los procesos de referenciabilización, en tanto suponen una colaboración creadora entre humano y máquina, que da lugar a realizaciones que no estaban contenidas originalmente en los medios sino que surgen de la interacción, mientras que en la narrativa hipertextual el lector elige entre un espectro de posibilidades ya existentes.

contenido–, así como de los alcances del derecho de autor y de copia en cada una de esas capas, daría espesor a la discusión que este trabajo propone. Sin embargo, por una cuestión de extensión, nos limitamos a analizar la posición de los artistas en relación con la gestión algorítmica de obras y su reducción a meros contenidos, sin dejar de tener en mente las otras aristas, dado que percibimos que es la particular tensión que se produce entre ellas lo que permite pensar nuestra hipótesis.³

Las producciones que constituyen el *corpus* cuestionan la reducción de las obras a meros contenidos y, con ella, la idea de propiedad intelectual vinculada al arte. Se trata de obras que no terminan, que permiten múltiples realizaciones, o sobre las que no es posible volver. Cuando descargamos el .pdf de *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca y lo leemos, accedemos a su contenido –normalizado y completo– y podemos operar sobre él por medio de búsquedas automatizadas. La indexación de los contenidos vuelve casi todo accesible. Un trabajo aparte merecería la cuestión filosófica de qué o cuánto se fija –de las ideas del poeta, en este caso– sobre los soportes. Dejándola de lado por un momento, insistimos en la cuestión de los contenidos. No podemos operar del modo en que lo hacemos sobre la obra de Lorca sobre la textualidad que generan los autómatas de Romano. En su obra, no es posible hacer abstracción del contenido textual. La realización en múltiples soportes pasa a ser parte del hecho artístico mismo.

Tampoco es posible “disponer” de *Lagunas*, acceder a ella como se accede por indexación a la inmensa cantidad de archivos que circulan en Internet. Es por eso que consideramos que se sustrae de las lógicas de circulación contenidistas: porque *Lagunas* es todas o cada una de sus múltiples versiones. Bastaría con eliminar la copia única 1729 para que algo de esa obra se perdiera –quizás– para siempre. En entrevista con Martín Felipe Castagnet, Milton Läufer afirma que ya avanzado el proyecto de su novela se enteró de que no podría sacarle un ISBN, dado que son exigidos una serie de parámetros fijos, tanto respecto del texto como de, por ejemplo, la cantidad de páginas:

³ En *Repensando...* (2008) Ariel Vercelli realiza un análisis detallado tanto de los soportes como de los alcances de las regulaciones a escala global. En un contexto en el que –como nunca antes en la historia de la humanidad– las personas pueden crear obras, publicarlas, compartirlas y disponer de un acervo infinito de bienes intelectuales, se han generado cambios profundos tanto en las regulaciones como en las tecnologías que, de acuerdo con el autor, pueden pensarse en un proceso de co-construcción.

“si surgen más textos como el mío, supongo que deberán cambiar las normas para hacerle lugar a este tipo de producciones”, afirma Läufer (2015, s/n). Es en este sentido que afirmamos que *Lagunas* desborda los límites del modelo de propiedad intelectual. También desborda la “normalización” ligada a ese modelo: no es posible buscar en la obra sino en una versión entre muchas. Por más que la descarga sea libre (y gratuita) el texto de las diversas *Lagunas* no está normalizado, no es posible acceder a él ni mercantilizarlo de forma completa: es, según explica Läufer, humanamente imposible leer todas las combinaciones que el texto puede generar, dado que la combinatoria es gigantesca.

Peronismo (spam), por su parte, también rompe la normalización y clausura de las obras digitales contenidistas. Se trata de un poema que propone la dimensión cinética y la dimensión visual como formas de cuestionamiento de la estaticidad, linealidad y permanencia del libro, del texto impreso. Un poema que impone su propio ritmo de lectura, que no puede tener existencia si no es *online* y que no termina, a menos que el lector decida cerrar la ventana del navegador. Como ya mencionamos, tampoco permite definir cuánto de automatización y cuánto de elecciones del poeta se conjugan en la elección de las voces que, de un modo u otro, nos hablan sobre la infinidad de sentidos que el peronismo puede evocar, pero que ya no pueden ser referenciabilizadas en tanto texto, al menos no estrictamente en el poema visual de Gradín.

En definitiva, se trata de obras que cuestionan muchos de los sentidos hegemónicos que subyacen a la cultura digital. Estos sentidos, de modo resumido y siguiendo a Kozak en *Derivas literarias digitales...* (2019), están ligados a una concepción del mundo que supone una equivalencia entre modernización tecnológica, novedad y progreso; una estandarización de los consumos culturales, a partir de la gestión algorítmica y la personalización en función de perfiles de consumidores; la espectacularización del yo que “se ofrece para ser capturado como dato” (Sibilia, 2008); el ocultamiento de la materialidad no sólo de los dispositivos físicos de almacenamiento y gestión de información sino también del modo en que la cultura de bits responde a diferencias de voltaje y, por último, la ampliación de la disponibilidad de contenidos (textos, imágenes, sonidos), en un contexto en que cada vez más personas pueden acceder a ellos, pero no siempre tienen las herramientas para discernir críticamente sobre lo que implica ese acceso (Kozak, 2019, p. 12). Consideramos que

las producciones seleccionadas en este trabajo se posicionan críticamente sobre todo en relación con este último punto, dado que se sustraen de esa lógica de contenidos, que a su vez supone una abstracción de las materialidades que constituyen las propias obras. La lógica de fácil acceso a los contenidos supone un texto único, normalizado y estandarizado, del que se puede disponer de manera completa, descargar, compartir y distribuir (incluso comercializar).

Este último punto queda vinculado por Kozak en su trabajo con la idea de “desmemoria por saturación” de Bornhausen.⁴ Si bien esto merecería un desarrollo mayor en otro trabajo, la observación empírica de las obras nos ha permitido constatar que tanto Läufer –con sus “lagunas”, más cercanas a la imposibilidad de acceder a un recuerdo que al accidente geográfico– como Romano y Gradín –con sus “sólo recuerdo...” y sus acervos infinitos de información sobre el peronismo– ponen en escena y problematizan la cuestión de la memoria. Y lo hacen desde la materialidad y los modos de funcionar de las obras, sirviéndose de las posibilidades que la técnica habilita. Al mismo tiempo, si pensamos estas producciones y su diálogo con lo tecnológico en el contexto de nuestro país, es imposible dejar de lado los elementos políticos que sobrevienen en el tratamiento que se hace de la memoria. El propio Läufer (2015), en entrevista con Castagnet, afirma que quizás haya sido un error anunciar la novela como una en la cual cada copia es única: “quizás lo correcto sería decir que lo importante es que ninguna copia es la única, que cada reconstrucción del pasado es una opción entre muchas” (s/n).

El lugar que estas producciones dan a distintas voces, sus modos diversos de reconstruir los hechos, para luego dejar en evidencia –desde sus márgenes de inaccesibilidad, de inatrapabilidad– que la memoria no puede reducirse a meros contenidos ni es referenciable, hace que puedan encontrarse en ellas miradas críticas y posicionamientos políticos, incluso en los casos en que la política no es un eje central

⁴ En términos de Bornhausen (la traducción es mía) “La certeza de que todo está allí, disponible, conservado, de que en un instante el resultado deseado se manifestará, como un ideal de que el conocimiento está siendo ofrecido sin barreras y para todos (...), las denominaciones actuales de “sociedad del conocimiento” o “cultura de democratización de la información” son en realidad manifestaciones evidentes de la creencia en que una memoria colectiva se está creando. Una “razón tecnológica” que anula cualquier capacidad crítica que se pueda tener sobre esos mecanismos” (Bornhausen, 2015, p. 4-5)

ni un tema explícito. Quizás estas obras se sustraen de las lógicas de contenidos, de la potencial referenciabilización de todo, para poner en escena la doble naturaleza de los archivos, que “a un mismo tiempo hablan, acumulan, sedimentan, contienen y, también, silencian, entierran, ocultan, hacen olvidar”, atravesados por luchas, tensiones y estrategias de poder (Bianculli-Vercelli, 2019, p.180). Se trata de producciones que nos hablan de cómo vivimos, de cómo sostenemos nuestros relatos y –quizás– nuestras identidades: más cercanos a la inestabilidad constitutiva de estas producciones –que varían y se transforman, tienen ritmos ajenos a nuestra voluntad– que a la fijeza del texto único que supone el modelo de propiedad intelectual. Producciones que dejan en evidencia los modos en que las tecnologías transforman las prácticas y las representaciones, por ejemplo, ante la imposibilidad de definir a los agentes de las obras por causa de la fuerte hibridación entre hombres y máquinas.

A modo de conclusión podemos afirmar que, frente a un panorama de creciente disponibilización y gestión de datos e informaciones, y ante la posibilidad de acceder a esos datos y manipularlos por medio de procedimientos automatizados, los artistas que conforman el *corpus* asumen una postura crítica, dado que sus obras dificultan o impiden una reducción a meros contenidos. En un doble movimiento, se sustraen de las lógicas contenidistas y crean obras que problematizan el modelo de propiedad intelectual: dan lugar a producciones que no se amoldan a los límites que ese modelo impone, en que eventualmente cualquier cosa podría ser discretizada y disponibilizada en tanto dato. El cuestionamiento se materializa en piezas que se apropian de materiales ajenos, cuya cantidad de páginas no es fija, cuya duración es variable. Piezas que varían de una realización a otra, en un movimiento, una imposibilidad de ser fijadas que es parte de la obra misma. En otras palabras, el hecho artístico no se limita al contenido, ni puede ser atribuido a un autor en términos tradicionales.⁵

⁵ En este sentido, también resultaría interesante preguntarse, tomando el concepto de “desapropiación”, de Cristina Rivera Garza, si los autores que componen el *corpus*, además de apropiarse de palabras ajenas y sustraerse de las lógicas contenidistas, también se desposeen de cualquier dominio sobre lo propio. Es decir, si realmente se desvinculan de sus palabras y hasta de su nombre propio, o si lo que se produce es meramente un desplazamiento de la figura de “genio creador” desde el escritor hacia el programador, que “conceptualiza y construye maquinarias de escritura” (Goldsmith: 2011).

Nuestra hipótesis queda abierta, para seguir indagando en relación con los soportes y las legislaciones, dado que consideramos que es sólo en la particular tensión que se produce entre esos elementos donde es posible acercarse a esta problemática con mayor rigurosidad.⁶ En cualquier caso, frente al avance de lo tecnológico y su presencia en todos los ámbitos de nuestras vidas, creemos que revisar sus usos y sentidos hegemónicos, el lugar que la literatura y el arte adoptan en relación con esos usos y sentidos, se vuelve una tarea de importancia ineludible.

References

1. Benjamin, W.: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos interrumpidos I*. Taurus, Madrid: (1987).
2. Berti, A.: “Palabras esquivas, referenciabilidades discretas: sobre los procedimientos de la poesía digital en Leonardo Solaas, Iván Marino y Carlos Gradín”, en *E-Poetry/E-Poesía 2015*, 2-15 (2015).
3. ---.: “Usos del acervo cultural en procedimientos de la literatura digital. Entre contenidos e incontinencia” en *Revista Virtualis*, Vol. 9 (17) (2018).
4. Bianculli, K. y Vercelli, A.: “Los acervos de la informática argentina: relevamientos y próximos pasos en la construcción del AIA” en *Electronic Journal of SADIO (EJS)*, 19(2),179-191 (2020).
5. Bornhausen, D.: “Está tudo ali mesmo? Sobre a crença na memória e no consumo de informações em ambiente digital” en *Actas del V Congresso Internacional Comunicação e Consumo* (2015).
6. Brina, M.: “Más allá de la desmemoria y la nostalgia. El parque y la cordillera: *Italpark* de Mariano Favier y *Lagunas* de Milton Läufer” en *Revista Luthor* N° 33, 29-41 (2017).

⁶ También resta preguntarse si ese posicionamiento de los artistas no esconde cierto repliegue del arte hacia los márgenes de “lo inaccesible”, que de algún modo retomaría la problemática sobre “lo alto” y “lo bajo”, y el riesgo –ligado al arte experimental desde sus comienzos– de constituirse en un “arte para pocos”, de difícil acceso para los públicos más amplios, y que regresa a una visión aurática de la obra de arte (Para una discusión al respecto, cfr. Kozak 2019).

7. Castagnet, M.: "La novela como *software*". *La agenda*. (2015)
8. Del gizzo, L.: "El canon frente al Archivo. Avatares metodológicos de una relación complementaria" en Dossier Por un contra-archivo latinoamericano. Imágenes de la disidencia en América Latina en *Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos*. N° 5, 45-69 (2018).
9. Déotte, J-L.: *La época de los aparatos*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires (2013).
10. Gatica, P.: "Entre lo invisible y lo ilegible. El *Peronismo (spam)* de Carlos Gradín" en *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, N°20 (pp.131-146).
11. Goldsmith, K.: (2011). *Uncreative writing*. Columbia University Press, New York (2019).
12. Gradín, C.: *Peronismo (spam)*. Disponible en <http://peronismo.atspace.cc/> Último acceso: 19 de junio de 2020.
13. ---.: *Internet, hackers y software libre*. Gradín, Carlos (comp.) Editora Fantasma, Buenos Aires (2004).
14. Jelin, J.: *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores, Madrid (2002)
15. Kozak, C.: (ed.) *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Caja Negra Editora, Buenos Aires (2012).
16. ---.: "Escribir la lectura: hacia una literatura fuera de sí". *Chuy. Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos*, vol. IV, núm. 4, 37-51 (2017).
17. ---.: "Derivas literarias digitales: (desencuentros entre experimentalismo y flujos culturales masivos) en *Revista Heterotopías* Vol 2, N° 3, 2-23 (2019).
18. Läufer, M.: *Lagunas*. Disponible en <http://miltonlaufer.com.ar/lagunas/> Último acceso: 19 de junio de 2020.
19. Manovich, L.:. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Traducido por Óscar Fontrodona. Paidós, Barcelona (2005).
20. Pagola, L.: "Tensiones en la noción de autoría en los procesos de producción artística con tecnología" en Kozak Claudia (comp.). *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad*, (2011). .
21. Rivera garza, C.: (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Tusquets, México (2013).
22. Romano, G.: *IP Poetry*. Disponible en: <http://ip-poetry.findelmundo.com.ar/localviewer.cgi/> Último acceso: 19 de junio de 2020.

23. ---.: *IP Poetry. Catálogo del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo*. Barcelona, Museo Extremeño (2006)
24. Solaas, L.: “Autómatas creadores: los sistemas generativos en el cruce del arte y la tecnología”. Disponible en: <https://medium.com/@solaas/aut%C3%B3matas-creadores-los-sistemas-generativos-en-el-cruce-del-arte-y-la-tecnolog%C3%ADa-f6d36dc1edd5> (2018)
25. Tribe, M. y Reena, J.: *Arte y nuevas tecnologías*. Taschen, Köhl, (2006).
26. Van Dalen, R.: “Nuestra cultura no soporta que algo sea anónimo. Entrevista a Milton Läufer” Disponible en <http://raquelabendvandalen.com/2015/11/06/nuestra-cultura-no-soporta-que-algo-sea/> (2015).
27. Vercelli, A.: *Repensando los bienes intelectuales comunes: análisis socio-técnico sobre el proceso de co-construcción entre las regulaciones de derecho de autor y derecho de copia y las tecnologías digitales para su gestión*. Tesis doctoral. Disponible en <http://www.arielvecelli.org/rlbic.pdf>. (2009)