

La literatura argentina en el nuevo paisaje mediático

Por Germán Abel Ledesma

gerledesma@hotmail.com - Universidad Nacional del Sur, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.
Argentina

SUMARIO:

En el siguiente artículo abordamos una propuesta en clave teórica para examinar el lugar liminar de la literatura argentina en el contexto de una hegemonía massmediática. Teniendo en el horizonte un corpus posible que dialoga tanto con la televisión como con los nuevos formatos digitales, pensamos dicha expresión estética atendiendo a lo que Reynaldo Laddaga llama “una nueva ecología cultural”, signada por “la extensión de las pantallas en todos los espacios” (2010). A partir de allí desplegamos una periodización histórica que tiene como eje la relación entre arte y tecnología, para pensar el momento actual a la luz de quiebres anteriores en el proceso de modernización. Finalmente, a partir de la figura de Manuel Puig, destacamos algunas de las características que resultan operativas para pensar el cruce entre literatura y medios masivos.

DESCRIPTORES:

Literatura argentina, Hegemonía massmediática, Tecnologías comunicativas, Diálogo, Tecnopoéticas

SUMMARY:

In the following article, we tender a theoretical key proposal to examine the liminary location of Argentine literature in the context of mass media hegemony. Having on the horizon a possible corpus that dialogues with both television and new digital formats, we think of this aesthetic expression in response to what Reynaldo Laddaga calls "a new cultural ecology", marked by "the extension of the screens in all spaces" (2010). From there we deploy a historical periodization that has as its axis the relationship between art and technology, to think the current moment in the light of previous breaks in the process of modernization. Finally, from the figure of Manuel Puig, we highlight some of the characteristics that are operative to think the cross between literature and mass media.

DESCRIPTORS:

Argentine literature, Mass media hegemony, Communicative technologies, Dialogue, Technopoetics

111

La literatura argentina en el nuevo paisaje mediático

Argentine literature in the new media landscape

Páginas 111 a 128 en La Trama de la Comunicación, Volumen 22 Número 1, enero a junio de 2018

ISSN 1668-5628 - ISSN 2314-2634 (en línea)

Este trabajo propone analizar, en términos teóricos, el cruce entre la literatura y el aparato de medios del presente. Nuestro objetivo es reflexionar sobre una expresión estética que tuvo un lugar central en la modernidad y que hoy se ve reconfigurada en una nueva “ecología cultural”,¹ es decir, en el contexto de lo que Reinaldo Laddaga describe como “la época de Internet, de la televisión en cable, de la transmisión televisiva durante 24 horas, de la diversidad de lenguas en las pantallas (...), de la extensión de las pantallas en todos los espacios, de la emergencia de un continuo audiovisual, una atmósfera de textos, visiones y sonidos que envuelve el menor acto de discurso” (2007: 19).² En esa línea, planteamos un abordaje que tiene en cuenta el lugar liminar de la literatura. Si en la modernidad, como decíamos, la práctica literaria –definida por su carácter autónomo– ocupó un lugar central tanto en las actividades culturales como en los debates públicos, hoy se ve relegada por otras discursividades y lenguajes vinculados a los avances técnicos en materia de comunicación.

A propósito del desplazamiento, Josefina Ludmer en un breve texto del año 2006 –que generó reparos entre los críticos–³ puso en cuestión el estatuto mismo de la literatura cuando proclamó, para cierta producción contemporánea, un estado “postautónomo” (2006: 2).⁴ En la línea de Walter Benjamin, que en una fase anterior del capitalismo describe la pérdida incipiente de autonomía,⁵ Ludmer señala el proceso de disolución de la esfera estética y literaria en el dominio de lo social como expansión “diaspórica” de la cultura.⁶ En ese contexto, advierte que algunos textos de la producción reciente, aun cuando se presentan como literarios, no pueden ser leídos con criterios o categorías literarias. Siguiendo este planteo, quedarían sin efecto conceptos como el de “campo” –propuesto por Pierre Bourdieu–⁷ o el de “valor”. Nosotros, en cambio, preferimos la categoría de “cuasi-autonomía” de la esfera de la cultura que Fredric Jameson propone para

advertir que “no significa necesariamente defender la idea de su extinción o desaparición” (1992: 106).⁸ Del pensamiento de Ludmer lo que nos interesa es la idea de “posición diaspórica” –el concepto de que muchas de las escrituras del presente “atravesan las fronteras de la literatura” (2006: s/n)– y la postulación de cierto régimen de ambivalencia para las artes, donde lo económico y lo mediático empezarían a tener peso al interior del sistema literario. La crítica subraya el cruce de la literatura con lo cotidiano –lo cual significa: “con la TV, los medios, los blogs, el email, internet, etc.” (2006: 3)–, es decir con lo mediático, y postula la importancia de lo económico para entender su movimiento actual: “todo lo cultural [y literario] es económico y todo lo económico es cultural [y literario]” (2006: 3). Estas ideas que desde un posteo en un blog personal polemizaron dentro del campo del pensamiento crítico nos permiten realizar vinculaciones con el trabajo *Fuera de campo* (2006) de Graciela Speranza. Allí la crítica analiza la literatura argentina a la luz de lo que considera la transformación iniciática de las fronteras del arte desde las intervenciones de Marcel Duchamp en el escenario plástico: “El efecto redivivo de su obra –plantea Speranza– está en todas partes, como un poderoso ‘transformador’ que ha expandido los campos cercados de los medios específicos con las posibilidades abiertas por la reproducción, y operado un viraje irreversible hacia la conjunción estética de visualidad, palabra y pensamiento” (2006: 15).⁹

Para atender los modos que asume la literatura en este nuevo contexto partimos de la premisa de que el avance técnico produce cambios en el aparato perceptivo, lo cual repercute en la producción de bienes culturales. Si Benjamin analiza cómo la realidad material condiciona la conciencia a partir de los cambios que causa la aparición del teléfono o la cámara fotográfica¹⁰ (y Massimo Fusillo hace lo propio con la de la imprenta)¹¹ hoy la revolución digital habría afectado la manera que tenemos de percibir el mundo y, por ende,

de percibir y producir lo estético. “Ayer el cine, –sostiene Daniel Link– hoy las realidades virtuales. Es a partir de allí que las ‘nuevas percepciones’ se construyen y solo a partir de lo cual ciertos *campos de representación* se definen” (1994:50; el subrayado es del original). En concordancia con el carácter histórico de los avances técnicos, el cruce entre literatura y nuevas tecnologías, como señala Beatriz Sarlo, “no sucede por primera vez” (2006: 6). En esa línea, según nuestra perspectiva la experiencia de las vanguardias históricas se constituye como un antecedente obligado a la hora de pensar las nuevas prácticas literarias. Tal es así que, actualizado a los nuevos medios, consideramos central atender el cruce entre la literatura y el entorno mediático haciendo foco en lo que en aquel momento revolucionó el incipiente mercado de la prensa escrita: los ritmos de producción, las modalidades gráficas de lo escrito, las formas de distribución, la modificación de un público lector en su alcance y en sus formas de leer, las figuras legales del *copyright* y las maneras de intervenir en la esfera pública.

En cuanto a un corpus posible, siguiendo a Claudia Kozak, pensamos en términos de “tecnopoéticas”: “cuando las prácticas artísticas y sus ‘programas’ asumen explícitamente el entorno tecnológico –dice Kozak– nos encontramos frente a una ‘poética tecnológica’ o ‘tecnopoética’” (2012: 182). Autores tan disímiles como Alejandro Rubio (que principalmente cruza la literatura con la televisión pero también con los formatos fragmentados de la web, siempre con una perspectiva política),¹² Sergio Bizzio (que cruza la literatura con géneros menores de la televisión como son la telenovela y el reality show),¹³ Alejandro López (que construye una novela en base a recortes mediáticos, tanto de la televisión como de fragmentos de chats),¹⁴ Daniel Link (que arma una trama también con fragmentos de chats y mails),¹⁵ Ezequiel Alemian (que hace uso del scanner para la composición de un relato cifrado que asume “un desafío esencialmente

periodístico”),¹⁶ Charly Gradin (que realiza una “literatura spam” en base a motores de búsqueda puestos en Google),¹⁷ Juan José Mendoza (quien transcribe un zapping y encuentra sentidos azarosos en la superposición de voces),¹⁸ Pablo Katchadjian (quien realiza un collage de citas de diarios hegemónicos con un impulso narrativo)¹⁹ o un grupo de artistas que se destacan como emergentes de lo que se considera “net.art” (Gustavo Romano, Fabio Doctorovich y Ciro Múseres, por nombrar algunos de los que explotan las posibilidades del hipervínculo)²⁰ resultan relevantes a la hora de pensar aquel cruce entre literatura y medios. Conceptos como “hipertexto”, “hipermedia”, “multimedia” o “remix” –incluidos en el archivo *Tecnopoéticas argentinas* (2012) editado por Claudia Kozak– son útiles para la construcción de un dispositivo crítico, ya que permiten poner en relación estas expresiones con las formas de producción material de la época, en un contexto en el que internet aparece en el imaginario como una plataforma inmaterial. El carácter peculiar de este tipo de textualidades nos obliga a pensar el término “literatura” en un sentido extendido, a partir del cual –en concordancia con la “equivalencia digital” de Richard Lanham (1993: 273)–²¹ el estudio literario requiere atender aquella salida “fuera de campo” que refiere Speranza. Se trata de una serie de “experimentos” literarios, tal como entiende el término Graciela Montaldo, es decir, “intervenciones (...) que salen de su territorio, que se despliegan en direcciones que escapan a la lógica de la que proceden” (2010: 12).

Nuestra hipótesis inicial es que el lugar liminar que ocupa la literatura en el presente puede leerse en el propio objeto a partir de las relaciones intersemióticas que los textos establecen con las lógicas discursivas propias de las tecnologías mediáticas. Por “tecnologías mediáticas” nos referimos a aquellas que “adquieren presencia social significativa en el capitalismo tardío” (Fernández Porta, 2007: 127), específicamente la televisión e internet como generadoras de

diferentes estructuras sintácticas –lo que Sarlo llama la “constelación web-tv” (2011: 8)–.²² Por su parte, consideramos que la adopción de la idea de “diálogo” como premisa teórica general permite examinar la relación de la literatura con las nuevas tecnologías sin circunscribir el análisis a la perspectiva semiótica. En concordancia con aquella conjunción entre palabra e imagen que refería Speranza, las obras y formaciones literarias del presente en su salida hacia los nuevos modos de configuración electrónica más que un juego de intertextualidad producen una “conversación”. Según Laddaga

“En estos universos contemporáneos la letra escrita no está nunca enteramente aislada de la imagen (de la imagen en movimiento) y del sonido, sino siempre ya inserta en cadenas que se extienden a lo largo de varios canales. Esta es la literatura de una época en la cual un fragmento de discurso está siempre ya atravesado por otros. No me refiero –aclara– a esa manera de “estar atravesado” que llamábamos “intertextualidad”, por la cual un texto exhibía siempre ecos de otros textos remotos, sino un “estar atravesado” por los textos e imágenes contiguos, sin poder acabar de asegurarse de sus bordes, de manera que todo punto de emisión se vuelve parte de algo así como una vasta *conversación*, sin comienzo ni fin determinados.”

(2007: 20; subrayado en el original)

Si bien no nos interesa proponer un análisis hermenéutico, la idea de diálogo cobra otro espesor si la reponemos desde el concepto de “alteridad del texto” que Hans-Georg Gadamer plantea en *Verdad y Método* (1977: 335). Siguiendo las premisas del filósofo alemán, la relación con la “alteridad” se percibe como un “desplazamiento [a un] horizonte ajeno” (1977: 374).²³ Desde esta perspectiva, podemos pensar que en su salida “fuera de campo” la literatura establece un diá-

logo con un texto “otro” que circula por los canales de masas.²⁴ Asimismo, la lectura de Michel De Certeau (2000) es operativa para establecer las pautas para una comprensión del fenómeno de la lectura que no se limite al espacio de la mera recepción, a partir de la idea de diálogo como práctica activa; noción que ya aparece en el pensamiento de Gadamer, para quien la receptividad en el contexto de ese desplazamiento no necesariamente presupone “neutralidad” o “auto-cancelación” (cf. 1997: 335-336). Según sus propios términos, “la comprensión no es nunca un comportamiento sólo reproductivo sino que es a su vez siempre productivo” (*ibidem*, 366).²⁵

Específicamente De Certeau piensa el diálogo como práctica activa en su condición estratégica y táctica. Según el filósofo francés, mientras que la estrategia “postula un lugar susceptible de circunscribirse como un lugar propio y luego servir de base a un manejo de sus relaciones con una exterioridad distinta” (De Certeau, 2000:XLIX), la táctica “debe actuar con el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña” (*ibidem*, 43). En principio, la estrategia se vincula con los modos de la literatura de afirmarse en cuanto tal. Esta condición estratégica puede rastrearse en el pensamiento de Gadamer; según afirma “uno tiene que tener siempre un horizonte para poder desplazarse a una situación cualquiera” (1977: 375). De Certeau, por su parte, cuando describe esta faceta del diálogo sostiene que “la isla de la página es un lugar de tránsito donde se opera una inversión industrial: lo que entra aquí es algo ‘recibido’, lo que sale es un ‘producto’ (...) la empresa escrituraria transforma o conserva por dentro lo que recibe de su exterior y crea en el interior los instrumentos de una apropiación del espacio exterior” (2000: 149). En cambio, la táctica permite pensar cierta expansión de los bordes de lo literario en el sentido de que la literatura aprovecha una materia extraña a sí misma para la composición: en el juego que se establece entre dos potencias de dis-

curso incorpora un material de consumo masivo que tiene una fuerza mayor, “el que la producción impone a todos” (*ibídem*, 41), y a partir de allí encuentra “la posibilidad de representar trayectorias tácticas que, según criterios propios, seleccionan fragmentos tomados de los vastos conjuntos de la producción para componer con ellos historias originales” (*ibídem*).²⁶ Esta condición táctica también puede rastrearse en las premisas de Gadamer cuando afirma que “la cosa de la que habla el texto puede tomar la palabra” (1977: 478). Ambas nociones traen implícito el matiz de diálogo entre lenguajes, objetos y discursividades. Finalmente, del conjunto de estos presupuestos teóricos recortamos como conceptos fundamentales los de “uso” y “consumo” de De Certeau, en los que están incluidas las categorías de “estrategia” y “táctica”. Nos parece que es relevante indagar lo que el escritor en su fase de consumidor cultural fabrica a partir del discurso massmediático, o en los términos de De Certeau “las *maneras de emplear* los productos impuestos por el orden económico dominante” (2000:XLIII; el subrayado es del original).²⁷

En cuanto a lo metodológico, consideramos que sería necesario articular una dimensión epistemológica que contemple los matices y peculiaridades que se derivan de la “posición diaspórica” que refiere Ludmer.²⁸ Dicha dimensión puede ser repuesta a partir de la categoría de “*intra-acción*” propuesta por Karen Barad, que sirve para analizar la relación de la literatura con los medios en tanto situaciones de contacto “donde los términos alcanzan su definición en el contacto mismo” (cit. en Laddaga, 2010:43); y la de “*lectura distante*” propuesta por Franco Moretti que prioriza el análisis de unidades más pequeñas o más grandes que el texto (giros, temas, tropos) por sobre aquello que ha sido central en la crítica moderna (“la coherencia de los textos individuales, su ubicación en la obra de autores, la consistencia de las tradiciones nacionales” –*ibídem*, 18–).²⁹ Las prácticas de análisis

que se desprenden de las categorías citadas propician una lectura experimental de las relaciones entre la literatura y las tecnologías mediáticas tendientes a indagar los modos en que la cultura de los medios configuran las formaciones de discurso, el peso del presente en la literatura, las formas que esta ensaya para representar los lenguajes sociales teniendo a la televisión e internet como paradigma, y la documentación de la realidad y de la lengua como procedimientos de la ficción.

Una vez establecidas las premisas teóricas generales en torno a la idea de diálogo creemos pertinente poner en perspectiva histórica el problema de la relación entre arte y tecnología, y desde allí delimitar un marco teórico específico. El primer supuesto es que el tiempo presente no puede ser leído en la clave de un “presente puro”. Si “la cultura industrial es el nombre de la formación cultural que reconocemos como punto de partida del mundo que conocemos” (Link, 2005: 363),³⁰ para preguntarnos por las particularidades de lo contemporáneo consideramos relevante revisar los planteos teóricos referidos a lo tecnológico en instancias anteriores del proceso de modernización. En la descripción del corpus posible se evidencia la idea de un presente que refleja los destellos de una temporalidad anterior, cuyos referentes inmediatos pertenecen al campo de los medios artísticos específicos de las vanguardias históricas. En este sentido, consideramos pertinente analizar el retorno a un pasado con el objetivo de canalizar su fuerza y ponerla en función de intervenir en el presente: parafraseando a Laura Cabezas, pensamos las vanguardias como “fuerzas disruptivas que siguen operando en la realidad” (2014: 93).³¹ Así, el término “actualidad” en el sentido que lo usa Walter Benjamin habilita pensar los textos recientes en “constelaciones críticas” de presente y pasado: según sus propios términos, “no es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello donde

lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación” (2005: 464). A partir de esta idea se recorta lo que Jean-François Lyotard define como “contemporáneo”, es decir, un relato que funciona como “reescritura de la modernidad” (1988: 194).³² La historicidad de las vanguardias –ese pensarse como “históricas”–, en efecto, ilumina la relación de textos actuales con su época y permite establecer constelaciones donde estos entran en diálogo con procesos que se afirman como anteriores. Según Eloy Fernández Porta “la preocupación central de Marinetti no era tanto la evolución del coche o de la avioneta como la vivencia, aquí y ahora, del presente de los mismos -lo que Lyotard llamó la pulsión del vanguardista por el *now*-. En este aspecto, el futurismo –sostiene– es una forma de presentismo” (2007: 166-167).

En cuanto a la literatura, Jerome McGann sostiene la hipótesis de que la del siglo XXI, al tiempo que se abre hacia una nueva “textualidad” (McGann, 2001: 25),³³ puede leerse en clave de un *ritornello* hacia un momento de convulsión tecnológica como fue el siglo XIX, sin desconocer el carácter diferencial que poseen las textualidades más recientes en comparación con las precedentes. La lectura de la repercusión del cambio técnico sobre las formas de la imaginación y el arte –o, en los términos materialistas de Benjamin, sobre “los medios espirituales de producción” (1998a: 137)– se arrastra como un sedimento desde los siglos XIX y XX. Del debate entre Benjamín y Adorno –según Eugene Lunn, un “enfrentamiento político-estético” (1986: 175)– específicamente destacamos lo tecnológico como condicionamiento material, pero también como procedimiento constructivo, a partir de pensar la máquina como herramienta y modelo para la producción literaria. Por otra parte, no pasa inadvertido que “las ligaduras técnicas [de cada época] no son sólo técnicas, sino que tienen una inmediata e íntima dimensión social” (Mitchan, 1989: 14), o, como sugiere Vilém Flusser en su análisis de la cámara fotográfica,

que todo aparato está contenido en otro de superior jerarquía que siempre es sociopolítico.³⁴

La reconstrucción de filiaciones entre períodos distantes supone atender al “cambio” como una instancia clave para el establecimiento de la línea de continuidad. El cambio tanto social como simbólico que tuvo lugar en el fin del siglo XX y comienzo del XXI no se da aislado de cambios precedentes. Walter Benjamin ilustra el momento de ruptura del siglo XIX: “Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado” (1989: 168). Umberto Boccioni el de principios del XX: “todas las cosas se mueven, todas las cosas corren, todas las cosas están cambiando con rapidez” (cit. en Perloff, 2009: 335). Luego, décadas más tarde, McLuhan: “todo está en cambio: usted, su familia, su barrio, su educación, su puesto, su gobierno, su relación con ‘los otros’. Y está cambiando dramáticamente” (1997: 8). En el siglo XXI, al igual que en aquellos momentos del pasado, nos encontramos frente a lo que Lyotard llama “un nuevo decorado” (1987: 100).

A partir de esta idea de “cambio” que persiste en dos etapas distintas pensamos en términos de una dialéctica: como afirma Rancière, “lo que permite este vuelco es la concepción del tiempo, que la radicalidad ética de hoy ha heredado de la radicalidad modernista de ayer, es decir, la idea de un tiempo cortado en dos por un acontecimiento radical” (2005: 49). Si hay un salto tecnológico deducimos que se modificaron los parámetros conceptuales para definir lo político, lo social y lo estético, pero en esa misma cualidad de quiebre con lo anterior se produce una equiparación entre los distintos períodos. En este sentido, Perloff sostiene que “en nuestro ‘mundo planetario’ de monumentos-instante, *el lenguaje de la ruptura* característico del periodo previo a la primera guerra mundial *reaparece* como lo que Smithson llama ‘la dialéctica del lugar y el no-lugar’ (...) donde lo sólido y lo líquido se disolvieron

cada uno en el otro” (2009: 433; el subrayado es nuestro). Cuando piensa las particularidades del siglo XXI refuerza la hipótesis de la continuidad al identificarlo como un “momento futurista”.³⁵ Según la crítica, el “*ethos* visionario y experimental del período anterior a la primera guerra mundial encontró un homólogo en lo que McGann ha llamado la ‘textualidad radiante’ del hipertexto (2009: 46).³⁶ Para McGann, las herramientas contemporáneas hiper y multimedia constituyen una especie de “resurrección profana” (2001: xiii) de antiguos modelos sagrados de comunicación. Como anticipamos, según su postura, para entender la emergencia de los nuevos tipos de textualidad hay que volver a mediados y fines del siglo XIX, donde lo que hoy se manifiesta ya empezaba a ser previsto: en matemática, física, lógica, así como en la emergencia de la fotografía.³⁷ El siglo XIX se recorta en su investigación como un momento de quiebre, donde imagen y palabra comienzan a descubrir nuevas y significantes relaciones. En sus propios términos, “los quiebres tecnológicos como la litografía y el grabado en acero son más que causas que aceleran estos procesos. Son los signos del esfuerzo de una cultura de medios técnicos por aumentar la fuerza expresiva de la obra a través del diseño visual” (2001: 62).

Por otro lado, siguiendo la línea de las rupturas examinamos lo “específicamente” contemporáneo como un momento de cambio con sus propias peculiaridades.³⁸ “En todas las artes –dice Paul Válerly– hay una parte física que no puede ser tratada como antaño” (cit. por Link, 2003: 47). Se trata de pensar la superestructura de esa fase que Jameson identifica con la posmodernidad, en referencia a “un tipo de sociedad completamente nuevo y a menudo bautizado como ‘sociedad postindustrial’ (Daniel Bell) [o] ‘sociedad de consumo’, ‘sociedad de los *media*’, ‘sociedad de la información’, ‘sociedad electrónica’, o de las ‘altas tecnologías’ (1992: 13-14). Hal Foster, por su parte, establece los antecedentes teóricos de las “ramifica-

ciones culturales de las tecnologías modernas” (2001: 212) –piensa en el Benjamin de la década del treinta, luego las derivas en torno a la “muerte del sujeto” en Louis Althusser, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Roland Barthes, y las siguientes reflexiones sobre los *mass media* de la década de los sesenta en Guy Debord y McLuhan– para pensar las particularidades del “hoy”: “una sociedad de libertad electrónica o de las nuevas posibilidades del ciberespacio” (2001: 213). En contraposición con la “sociedad mecánica” o “industrial” –que según Daniel Link habría caído en una “senectud” (2005: 343)–³⁹ debemos identificar el carácter diferencial de lo que Flusser llama un “aparato soft”. Según el teórico checo-brasilero:

La cámara está hecha de material, de metal, vidrio, plástico, etc. No es esta dureza física lo que la convierte en un juguete, como tampoco es la madera con que están hechas las piezas y el tablero lo que hace del ajedrez un juego. Lo que uno paga al comprar una cámara no es tanto el material físico con el que está hecha, sino el programa que le permite producir fotografías. Con facilidad observamos cómo el hardware de los aparatos se vuelve cada vez más barato, mientras que el software es cada vez más caro. En cuanto al más suave (soft) de todos los aparatos, el aparato político, por ejemplo, observamos fácilmente la característica de toda sociedad posindustrial: no es el que posee los objetos duros (hard), sino el que controla el software quien al final retiene el valor. [...] Este cambio de poder del objeto al símbolo es el indicio verdadero de la “sociedad de la información” y de un “imperialismo de la información”. (1990: 30)

Si, como vimos, McGann establece una línea de continuidad con la tradición para pensar el hipertexto, luego plantea un nuevo modelo teórico para abordarlo: el “modelo cuántico”. Según su postura, los modelos

de análisis topológicos y cuánticos –aplicables a la escritura literaria– son más adecuados para analizar la condición textual contemporánea –abierta desde 1993 con la emergencia de internet–⁴⁰ que los modelos tradicionales desde Platón y Aristóteles a Kant y Marx. Con la fórmula “*Quantum poetics*” no se refiere a “ciertas figuras y tropos [provenientes del campo científico] que estimulan las prácticas de algunos escritores [sino a] un conjunto de métodos críticos y procedimientos” (2001: xv) aplicables al estudio del trabajo imaginativo que se desarrolla en el nuevo ambiente digital. Así, el hipertexto nos obliga a repensar la tradición teórica pero también a construir nuevos modelos que sean más pertinentes a la hora de afrontar las particularidades del presente. Si en su momento, como sostiene McLuhan, primero el telégrafo modificó sustancialmente “el lenguaje y el estilo y temática literarios” (1996: 260), y luego la máquina de escribir,⁴¹ hoy el entorno digital es la clave para entender una nueva dinámica.⁴²

En *Radical Artifice* (1991), Perloff marca el punto de quiebre del momento presente en relación a la tradición modernista en la abolición de un axioma central de la escuela de Frankfurt: el de “la Gran División” (Huyssen) entre la alta cultura y la cultura masiva.⁴³ En su despliegue teórico esta apreciación deriva de reponer la obra en su contexto, es decir, de asumir que adquiere su forma en una cultura electrónica o digital como parte del horizonte crítico. Según Perloff, deberíamos prestarle más atención a lo que pasa en la pantalla de la televisión y en la terminal de las computadoras para luego ver cómo el arte se posiciona dentro de ese nuevo ambiente “que determina nuestro mundo visual, acústico y verbal” (1991: 15).⁴⁴ “La arena poética –afirma– es el mundo electrónico” (*ibidem*, xiii). Por lo tanto, al igual que en McGann, la naturaleza del hipertexto y lo hipermedial como condición textual del presente se vuelve algo central: a partir de John Cage, Perloff estudia una “situación de descentra-

miento [donde] cada cosa está en el centro” (*ibidem*, xiv). Asimismo, analiza el predominio de la imagen no sólo en las artes visuales sino también en la literatura, que por momentos puede ser leída como un arte visual a partir de lo que la crítica llama “la videación de nuestra cultura” (*ibidem*, 74).

Teniendo en cuenta este doble juego entre continuidad y cambio habría que plantear la idea de una periodización histórica que nos sea pertinente. Es decir, que sea capaz de expresar los quiebres dentro un *continuum* en lo referido a los momentos de modernización, sobre todo si pensamos –con Susan Buck Morss– que “las concepciones de temporalidad tienen implicancias políticas” (2004: 79). Para Jameson, “la tecnología es el resultado del desarrollo capitalista” (1992: 79) y distingue, siguiendo a Ernest Mandel, tres etapas de revolución tecnológica: la producción mecánica de motores de vapor desde 1848, la producción de motores eléctricos de fines del siglo XIX, y la producción mecánica de ingenios electrónicos y nucleares que se producen a partir de 1940. Esta periodización, más que al análisis estético, está orientada a pensar los regímenes económicos dominantes en una serie de expansiones dialécticas con respecto a las fases anteriores: el capitalismo mercantil, seguido del capitalismo posindustrial, seguido por una fase del capital multinacional. Hal Foster, en cambio, “en lugar de adaptar el engorroso esquema mandeliano de períodos de cincuenta años” (2001: 212) se centra en tres momentos dentro del siglo XX separados por treinta años de distancia: mediados del treinta como culminación de lo que llama la “altamodernidad” (2001: 212), mediados de los sesenta como “pleno advenimiento de la posmodernidad” (*ibidem*) y mediados de los noventa. Daniel Link, a la hora de pensar la cultura industrial, con Peter Sloterdijk marca dos quiebres en la línea histórica: 1918 y 1945, las fechas de las guerras mundiales pero también de dos “inventos decisivos” (2005: 362), la radio y la televisión. Siguiendo esta ló-

gica y retomando a Jameson, podemos decir que la década del noventa y el principio del siglo XXI se encuadran en “una nueva ola de dominación norteamericana de dimensiones mundiales” (Jameson, 1992:19), pero que también es el momento del otro gran invento comunicacional: internet. Por su parte, Claudia Kozak trae a colación un artículo de Tomás Maldonado publicado en la revista *Nueva Visión*, en el que, dentro del orden de lo estético, traza los grandes quiebres en la relación entre arte y técnica. Según la postura de Maldonado, el arte moderno pasó por tres etapas: “la del maquinismo ingenuo del futurismo” (Kozak, 2012: 54), la del constructivismo ruso y el neoplasticismo, y por último, la del arte concreto.

En cuanto a nuestra propuesta, para examinar los textos del presente nos resulta operativo pensar los procesos de continuidad y ruptura ordenados en tres momentos. Por un lado, con Benjamin y Adorno, advertimos el final del siglo XIX y principios del XX como la primera instancia en que la modernización tiene efectos radicales en el aparato perceptivo y por ende en el campo de lo estético; esta hipótesis se hace extensiva a la esfera cultural en Argentina, ya que se está fundando la Nación en términos modernos, lo cual –según Montaldo– implica “fundar una industria cultural y su público” (2010: 14). En esa nueva composición, para la crítica argentina, cobra relieve el impacto de lo visual, que sentaría las bases para un nuevo tipo de sistema perceptivo. “La vida moderna –afirma Montaldo– comienza a experimentarse como espectáculo” (2010: 52). En la coyuntura del cambio de siglo en Argentina “se [*inventa*] un lenguaje” (2010: 75) que tiene relación con toda una serie de procesos: la aparición de un mercado de bienes simbólicos, la profesionalización de la esfera artística y el desarrollo de la cultura de masas (Cf. 2010: 64). Luego, pensamos en la década de 1960 que coincide con la aparición de lo que se denominan las “tecnologías sociales”⁴⁵ –a partir del arte pop establecemos un punto de contacto

con la tradición en la literatura de Manuel Puig–, y finalmente el siglo XXI, tomando como inicio el período de finales de 1990 donde se hace extensivo el uso de internet en Argentina y su lógica hipertextual: un momento de crisis, pero también de experimentación.⁴⁶

Dentro de aquella línea histórica, un párrafo aparte merece el eslabón pop que corresponde a los años sesenta en la Argentina, ya que nos permite recuperar cierta tradición literaria a partir de la figura de Manuel Puig. Para esto, rescatamos los problemas que su obra moviliza en la crítica desde dos textos que consideramos canónicos, como *Manuel Puig: después del fin de la literatura* (2000) de Graciela Speranza y *Manuel Puig: la conversación infinita* (2001) de Alberto Giordano. Para ambos, el escritor argentino se recorta como un pionero en transitar una zona donde la literatura efectúa un cruce con lo mediático y, al mismo tiempo, activa un componente “*after*”.

Efectivamente una serie de preguntas que la literatura de Puig despierta en la crítica nos permite pensar que el efecto de ruptura que produce su obra en el campo literario se vincula con los cambios operados por la literatura del presente. Si la producción del primero puede ser leída como lo hace Speranza, a partir de la redefinición del arte en los sesenta como una literatura “*after Warhol*” (2000: 14), esto es, “liberad[a] del ideal de pureza del canon moderno” (*ibidem*), los textos actuales también admiten una lectura que tenga en cuenta el estado actual de las artes plásticas, el cual repercute en el nivel procedimental de lo que hoy se afirma como literatura. “Una fase de cambio de cultura en las artes –según Laddaga (2010: 7)– [que] metaboliza selectivamente algunos momentos del agotado paradigma moderno y algunas respuestas que se identificaron como posmodernas” (*ibidem*, 9).

Graciela Speranza, a partir de un cuadro de Guillermo Kuitka que replica en acuarelas una versión sintética pero artesanal de la Marilyn de Warhol, arriesga la pregunta que estaría respondiendo esta *remake*:

“¿qué quedaría de la obra de Warhol si se retiraran las marcas de la reproducción?” (2000: 12). Esta interrogación que invierte los factores con respecto a original y copia –sobre “los contornos del trabajo manual” (2000: 13) a contraluz del trabajo reproductivo– le sirve a Speranza para analizar la literatura de Puig y a nosotros para pensarlo como quien comienza a explorar un territorio que luego se vuelve un lugar común de ciertas textualidades contemporáneas. Esta idea pone de relieve la cuestión sobre los retornos, es decir, sobre el carácter diferencial de procedimientos que se muestran en apariencia repetidos. En esta línea, el “efecto Puig” resulta útil para pensar los cruces con lo tecnológico, en un estado de cultura y de la lengua ya profundamente modificado, donde las formas de producir y de leer son otras, y donde aún el mismo gesto (aunque no podamos hablar de una mera réplica) significa ya otra cosa. En este sentido, recuperamos la noción de “acción diferida” que usa Hal Foster (2001: 34) cuando lee las neovanguardias a la luz de las vanguardias históricas,⁴⁷ en alusión a que no puede trazarse una división absoluta entre ambos procesos: en este caso, entre la literatura de Puig y sus intervenciones dentro del campo literario y la de cierta zona de la literatura contemporánea. Como afirma Benjamin, “no hay ningún simple ahora” (cit. en Foster, 2001: 211). Si seguimos la lectura que hace Derrida sobre lo que Hal Foster llama “esta era antifundacional” (*ibídem*, 36) de las posvanguardias, la idea misma de primera vez se vuelve enigmática.⁴⁸ Según Speranza, Puig decreta a su modo “el fin de la literatura” (2000: 115), por lo que los textos actuales se erigen como una literatura *after-after*.⁴⁹ Es decir, si cuando Puig entra a la literatura “la literatura se sale” (Giordano, 1996: 57), los escritores del siglo XXI trabajan sobre el campo de una literatura ya salida, donde resuena el estado de cosas diaspórico de Ludmer.

En esa clave en la que Puig fue leído, esto es, a partir de la redefinición del arte que impuso el pop en los

sesenta, aparece enfatizada lo que Speranza llama la “ambigüedad del gesto” (2000: 48). En principio, el pop activa la pregunta sobre si una obra hecha con materiales cotidianos de consumo masivo puede considerarse arte: “¿qué diferencia una obra de arte –se pregunta Arthur Danto– y algo que no es una obra de arte si, de hecho, lucen exactamente semejantes?” (2009: 138).⁵⁰ Esta incertidumbre plantea un punto de indeterminación: como la literatura de Puig, las obras que se producen con la mirada puesta en el aparato de medios del presente, al incorporar las posibilidades técnicas de la época, muchas veces construyen gestos ambiguos que admiten lecturas contrapuestas: ya sea como alusión irónica al entorno contemporáneo o como fascinación ante el fetiche de la tecnología.⁵¹ En ese sentido la “ambigüedad” que plantea Speranza se actualiza en aquel “gesto ambivalente” del que habla Ludmer como propio de la literatura del siglo XXI (cf. 2006: 5).

Otro de los problemas que la crítica subraya en la literatura de Puig es el trabajo con lo residual, característica que permite establecer un vínculo con la zona que recortamos dentro de la literatura contemporánea. En relación a Puig, dice Speranza: “los restos del entorno cotidiano de consumo masivo” (2000: 14). Según Giordano: “restos de la cultura popular” (1996: 35), “uso de lo despreciado” (*ibídem*, 85), “puntos de no cultura en el interior de lo letrado” (*ibídem*, 108). Se trata, en ambos casos, del trabajo con “materiales degradados” (*ibídem*, 228), de un “diálogo con la resaca” (*ibídem*, 229). En este punto, el concepto de “literatura menor” –tomado de Deleuze y Guattari–, sobre el cual la crítica estableció un consenso como clave de lectura para abordar la literatura de Puig, podría traernos algunos problemas si lo tomamos sin ningún reparo para estudiar los textos del presente. Para la crítica, la literatura de Puig “deviene menor” (Speranza, 2000: 34) a partir de “un uso intensivo de los enunciados [y una] indisciplina discursiva” (Giordano, 1996: 24). Indis-

ciplina que hoy tiene un efecto radicalmente distinto, o que no podría considerarse como tal, en aquel estado de cultura ya modificado. Sin embargo, algunas nociones accesorias nos pueden servir como punta de lanza para articular otros conceptos en relación a los textos del presente. Tal es el caso de lo que Giordano llama las “micropolíticas de lo menor” (1996: 25), en vista de analizar cómo “lo menor” entra en juego con la Literatura en mayúsculas, o al menos con su representación imaginaria que todavía pervive en el estado de cosas actual y que repone lo que Giordano llama “un punto de vista Mayor” (*ibídem*, 26). “Lo menor”, entonces, no como una literatura pero sí como “una clase de objeto literario” (Giordano, 1996: 27), que se vuelve político en tanto efectúa una micropolítica de la lengua al interior de un campo, que si bien desdibujado en sus contornos, sigue existiendo y manteniendo cierta lógica. Efectivamente, para pensar cómo las escrituras del presente se relacionan con el arte pop debemos tener en cuenta los materiales con los que trabajan. Cierta espectro de la literatura del siglo XXI incorpora materiales planos –fragmentos televisivos y discursos de internet– que conforman, parafraseando a Danto, un “arte transfigurativo” (2009: 142).⁵² La inclusión de dichos materiales sirve para ejercer una especie de torsión (no solamente la cita) desde donde los textos literarios problematizan “su propia actualidad discursiva” (Foucault, 1991:199).⁵³ Es decir, establecen una relación “sagital” con lo contemporáneo,⁵⁴ como si al introducir los materiales estos introdujeran su propia temporalidad, de la misma manera que los “Zapatos de polvo de diamante” de Andy Warhol –aunque Jameson sostenga que no nos hablan en absoluto– en su condición de fetiches nos hablan de su presente inmediato, reponiendo también, en algún punto, el sentido de lo histórico-social.⁵⁵ En síntesis, a partir de aquella relación sagital queda la proposición de una lectura del peso del presente en los textos actuales, lo que nos permite interrogar sobre las operaciones

de cierta zona de la literatura que sigue un estereotipo derivado de las representaciones massmediáticas contemporáneas.

NOTAS

1. Laddaga habla de “una ecología cultural y social muy modificada” (2010: 9).
2. En la misma línea, Vilém Flusser afirma que “somos testigos, colaboradores y víctimas de una revolución cultural cuyo campo de acción apenas adivinamos. Uno de los síntomas de esta revolución –sigue– es la emergencia de imágenes técnicas a nuestro alrededor. Fotografías, películas, imágenes televisivas, de video, y de las terminales de la computadora” (2015: 29).
3. Destacamos como primordiales los planteos de Alberto Giordano (2010) y Sandra Contreras (2010). Si bien acuerdan que desde fines de los años sesenta se constatan prácticas de escritura que promueven una transformación radical del estatuto de lo literario (que enrarecen y cuestionan las ideas de autonomía y autorreferencialidad), los críticos relativizan las tesis del fin de la autonomía del arte y de la caída de criterios o categorías literarias para leer la literatura. Específicamente, Giordano compara las hipótesis de Ludmer con las de Reinaldo Laddaga y califica de “intempestivas” a las primeras (las cuales conformarían un “panfleto”) y de “muy razonadas” a las segundas (2010: 10). Otra crítica encendida es la que le hizo Miguel Dalmaroni (2010) en la revista *Bazar americano*. Según Dalmaroni, la posición de Ludmer, “encariñada con el hartante prefijo *post*, se trata de una estratagema comercial más o menos deliberada” (2010: 1), en la que prepondera un desfase cronológico como matriz de lectura: “cuando a la luz de las distinciones *pre* y *post* de Ludmer –dice el crítico– uno revisa la literatura ‘modernista’ o de ‘vanguardias’ del siglo XX más legitimada como tal, se tiene la impresión de que las ‘literaturas postautónomas’ empezaron con Jane Austen y Balzac (o que el modo *an-autonomista* de leer ha sido desde siempre el predominante, incluso cuando conviviese con expectativas por la ‘belleza’ y con mil otros preconceptos)” (*ibídem*, 4).
4. Ludmer habla del “fin de una era en que la literatura tuvo ‘una lógica interna’” (2006: 2), lo cual se correspondería con “el fin de las esferas o del pensamiento de las esferas” (2006: 3).

5. Según Benjamin, “la escritura, que había encontrado en el libro impreso un asilo donde llevaba su existencia autónoma, fue arrastrada inexorablemente a la calle por los carteles publicitarios y sometida a las brutales heteronomías del caos económico” (1987: 38). O más adelante: “la creación de la fantasía se prepara para convertirse prácticamente en publicidad. La creación literaria se somete en el folletón al montaje. Todos estos productos están a punto para dirigirse al mercado como mercancía” (1998: 190). Esta ecuación entre literatura, mercado y consumo es importante porque nos lleva al trabajo con la cultura masiva, central para pensar tanto el modernismo como nuestros días.

6. Cf. Ludmer, 2006: 2.

7. Cf. Ludmer, 2006.

8. Siguiendo la línea de Hal Foster se trata de insistir en que “la autonomía relativa de lo estético puede ser un recurso crítico” (2001: XIV).

9. Refiriéndose a la situación actual del campo estético, Speranza afirma que “empujadas por el deseo de ser *otro*, las artes visuales –pero también la literatura y el cine– se lanzan hacia el afuera de sus lenguajes y sus medios específicos, y encuentran en el *fuera de campo* una energía estética y crítica liberadora. Los campos estéticos se expanden en la posmodernidad y la transformación de los medios individuales se abandona a favor de nuevas prácticas del ‘arte en general’ que desestiman la especificidad de los soportes tradicionales” (2006: 23-24; el subrayado es del original).

10. “La evolución –dice Benjamin– avanza en muchos ámbitos; resulta por ejemplo evidente en el teléfono: en lugar del movimiento constante que servía a la manivela de los viejos aparatos, aparece el de levantar el receptor. Entre los innumerables gestos de conmutar, oprimir, echar algo en algún sitio, tuvo consecuencias especialmente graves el ‘disparo’ del fotógrafo. Bastaba apretar con un dedo para fijar un acontecimiento durante un tiempo ilimitado. El aparato impartía al instante por así decirlo un shock póstumo. A las experiencias táctiles de esta índole se le añadieron las ópticas, como las que traen consigo la página de anuncios del periódico y el tráfico de una gran ciudad” (1989: 146-147).

11. “Los cambios en la vida material –dice– tienen sin duda un enorme eco en la cultura y la literatura: la invención de la imprenta con caracteres móviles, que confirma y hace multiplicable hasta el infinito una visión lineal del texto, coincide no por azar con el desarrollo de una nueva racionalidad

científica y de una nueva concepción del espacio (...) lo que cuenta, en definitiva, es el uso social de las tecnologías” (2012: 217-218).

12. Cf. 2010 – 2012.

13. Cf. 2005 y 2009.

14. Cf. 2005.

15. Cf. 2013.

16. Cf. Alemian, 2008: s/n.

17. Cf. 2011.

18. Cf. 2003.

19. Cf. 2012.

20. Cf. 2006, 1997 y 2005 respectivamente.

21. Cuando establece el concepto de “equivalencia digital” Lanham refiere que “el estudio literario no puede ceñirse sólo a cuestiones literarias: las demás artes pasan a formar parte del estudio literario de un modo esencial” (1993: 273; la traducción es nuestra).

22. En esta línea que establece un vínculo entre ambos medios, Christian Ferrer afirma que “la televisión e internet son emprendimientos complementarios que ya han comenzado a superponerse y a cooptarse mutuamente. Los une una misma ‘voluntad de emisión’” (2012: 109-110).

23. Según Gadamer, la idea de “horizonte” trae consigo la de “una panorámica más amplia” (1977: 375).

24. Gadamer habla de “un entrar en diálogo con el texto [que] es algo más que una metáfora” (1977: 446).

25. Jacques Rancière, en la misma línea de pensamiento, pone en cuestión el carácter supuestamente pasivo del espectador. Según el crítico “el espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante” (2010: 19-20).

26. Lo que se define como una “táctica de consumo”, donde el débil saca ventaja del fuerte y donde puede leerse una “politización de las prácticas cotidianas” (De Certeau, 2000: XLVIII).

27. Nicolás Bourriaud se refiere a este aspecto como “cultura del uso” (2009: 16). Específicamente, habla de “una nueva forma de cultura que podríamos calificar de cultura del uso o cultura de la actividad [en la que] la obra de arte funciona como la terminación temporaria de una red de elementos interconectados, como un relato que continuaría y reinterpretaría” (2009: 16).

taría los relatos anteriores. Cada exposición –afirma– contiene el resumen de otra; cada obra puede ser insertada en diferentes programas y servir para múltiples escenarios. Ya no es una terminal, sino un momento en la cadena infinita de las contribuciones” (2009: 16).

28. Según la crítica “muchas escrituras del presente atraviesan la frontera de la literatura (los parámetros que definen qué es literatura) y quedan afuera y adentro, como en posición diaspórica” (2007: s/n).

29. Laddaga, parafraseando a Franco Moretti, afirma que estas “lecturas distantes” no pueden ser sino “experimentales”, en el sentido en que en ellas “se define una unidad de análisis (...) y luego se siguen sus metamorfosis en una variedad de entornos” (2010: 18). La idea es tomada de Moretti, Franco (2000); “Conjetures on World Literature”, en *New Left Review* 1 (Enero/Febrero), p. 57.

30. Según Andreas Huyssen, “los orígenes de la cultura de masas moderna se remonta a las décadas cercanas a 1848” (2002:44). Flusser, por su parte, en la misma línea afirma que “la revolución cultural de la actualidad se inició a mediados del siglo XIX” (2015: 109).

31. Laura Cabezas usa esta fórmula para describir la tendencia de la crítica brasileña que visita anacrónicamente el pasado para “volver peligroso el pensamiento en el siglo XXI” (2014: 93).

32. “No se trata del fin de la historia –dice Paul Virilio– sino de su límite superior de aceleración” (1993: 155).

33. McGann habla de un nuevo tipo de “textualidad” para referirse a la condición hipertextual de nuestros días (cf. 2001: 25; la traducción es nuestra, así como el resto de las citas del libro).

34. Según Flusser “hay dos programas entrelazados dentro de la cámara: uno mueve la cámara para producir automáticamente las imágenes, y el otro le permite al fotógrafo jugar. Sin embargo, hay otros programas escondidos debajo de estos dos: uno compuesto por la industria fotográfica (que ha programado la cámara); otro compuesto por el complejo industrial (que ha programado la industria fotográfica); otro, compuesto por el complejo socioeconómico, y así sucesivamente” (1990:29).

35. “(E)l momento futurista –afirma– fue testigo de la invención de la mayor parte de las prácticas artísticas que asociamos con ‘vanguardias’ posteriores como Dadá y el surrealismo: el collage, el *ready-made*, la poesía sonora, el manifiesto, el arte de acción, la tipografía no lineal, el texto generado al

azar, el *Zaum*, la arquitectura expresionista, el *assemblage* y la fotografía abstracta” (2009: 35). Más que uno o varios movimientos, para Perloff lo que hay es un “momento”. “De hecho –dice– mi opinión es que los movimientos futuristas –el italiano y el ruso–, como se desarrollaron, no estuvieron a la altura del momento futurista” (2009: 38), de lo que deducimos una diferencia entre “movimiento” y “momento”. Esta coyuntura, a pesar de “la súbita destrucción de lo vertical” (2009: 36) del 11 de septiembre de 2001 en el World Trade Center, resurge con nuevo ímpetu durante el siglo XXI.

36. En palabras de Ted Nelson “hipertexto” se refiere a “una escritura no-lineal, textos que se bifurcan y permiten al lector tomar decisiones, para ser leídos en una pantalla interactiva. Con el hipertexto –agrega– podemos crear nuevas formas de escritura que reflejen la estructura de aquello sobre lo que escribimos; y los lectores pueden elegir diferentes caminos de acuerdo a su interés y el flujo de sus pensamientos” (cit. por Charly Gradin, en Kozak, 2012: 137).

37. Siguiendo esta línea, en *Unoriginal genius* Perloff equipara los recorridos de Benjamin por los pasajes decimonónicos con los actuales del entorno digital (2010: 49).

38. Según Daniel Link el salto tecnológico “nos obliga a pensar todo de nuevo” (2005: 16), y ello implica “pensar de nuevo las palabras que nos permiten explicarnos el presente y el pasado” (*ibidem*).

39. En esta misma línea, Huyssen sostiene que “el alto modernismo se ha vuelto estéril y nos impide entender los actuales fenómenos culturales” (2002: 9).

40. Según McGann, la importancia de los cambios producto de la digitalización se hizo evidente con la aparición de la WWW en 1993. Para el académico norteamericano en ese momento se tuvo conciencia de que “estábamos en presencia de una nueva condición textual” (2001: 169). El crítico piensa el proceso en Estados Unidos; en Argentina los cambios se hicieron visibles cuando internet pasó a ser un producto de uso masivo, sobre fines de la década del noventa.

41. Walter Benjamin decía que “la máquina de escribir convertirá la mano del literato en algo extraño al portaplumas sólo cuando la precisión de las formas tipográficas intervenga directamente en la concepción de sus libros” (Benjamin, 1987: 40).

42. En el contexto de los avances tecnológicos actuales el cambio no tiene tanto que ver con la incorporación de procedimientos artísticos (que como ya anticipamos proceden

de las vanguardias históricas de principios de siglo pasado) sino con la disponibilidad de grandes flujos de lenguaje en el entorno digital.

43. Andreas Huyssen, siguiendo la categoría de “posmodernidad”, es quien advierte sobre la pérdida de vigencia de aquel discurso que insiste en la división entre lo alto y lo bajo. “Muchos artistas –afirma– han incorporado exitosamente en sus obras formas de la cultura de masas, y ciertas zonas de la cultura de masas han adoptado estrategias de la alta. Si existe alguna, ésta es la condición posmoderna en la literatura y las artes” (2002: 10).

44. La traducción es nuestra, así como el resto de las citas del libro.

45. El término refiere a aquellos “artefactos propiamente tecnológicos que promueven socialidad –los medios de comunicación de alcance masivo–” (cf. Kozak, 2012: 212). David Oubiña destaca este período como un momento donde el cambio tecnológico adquiere una aceleración particular: “los años sesenta –afirma– imponen un cambio de velocidad, un aceleramiento que articula un proceso de radicalización, tanto cultural como político” (2011: 48).

46. Para Montaldo si “al llegar a fines del siglo XX, la literatura como práctica estética había sido cuestionada desde diferentes frentes (...): fue acusada de elitista, de haber quedado fuera de lugar en un mundo eminentemente audiovisual” (2010: 176), luego, en el año 2001 “Argentina volvió a ser un territorio de dolor pero también de experimentación (...) Fue entonces –dice la crítica– que me reencontré con (...) intervenciones desde las cuales leer los saltos de umbral de la cultura argentina, donde lo estético seguía siendo un rasgo diferencial” (*ibidem*, 176-177).

47. Hal Foster usa el concepto de “acción diferida” para pensar los vínculos entre las prácticas posmodernas y las de la modernidad: “en lugar de romper con las prácticas y los discursos fundamentales de la modernidad –afirma– las prácticas y discursos sintomáticas de la posmodernidad han avanzado en una relación *nachträglich* con ellos” (2001: 35), es decir, una relación diferida.

48. Parafraseamos a Derrida en “Freud y la escena de escritura” (1966), donde afirma que “lo que se vuelve enigmático es la idea misma de primera vez” (cit. en Foster, 2001: 36).

49. En el año 2007 aparece un blog dedicado a estudiar la renovación estética del panorama artístico actual: <http://afterpost.wordpress.com>; el estudio del presente se lleva a cabo

bajo la denominación de “Afterpost” (del prefijo inglés “después” y la forma prefija de la preposición latina “después”), es decir, desde la posición del “después del después”. Lo esencial de estas posturas, en términos de Fernández Porta, es la reconsideración de “la herencia libresca o textual desde la actualidad de la imagen” (2007: 67). Según propone David Joselit, en el campo estético el prefijo “after” significa continuidad y reverberación más que ruptura (cf. 2013: 90-91). 50. A partir de este postulado, con Link podemos pensar que “lo poético es apenas una función del lenguaje (y no tanto una institución) y que, en tanto función, aparece o puede aparecer incluso en los lugares más banales de la cultura” (2005: 29). El crítico retoma el análisis de Roman Jakobson sobre la consigna propagandística “I like Ike” y afirma: “llega un punto en que se hace difícil aislar automáticamente el arte de lo que no lo es” (2005: 29). Según Rancière, el destino de las imágenes pasa justamente por este cruce: “el entrelazamiento del arte y el no-arte, del arte, de la mercancía, y del discurso mediológico contemporáneo, entendiéndolo por ello, más allá de la disciplina declarada como tal, el conjunto de los discursos que quieren deducir de las propiedades de los aparatos de producción y de difusión las formas de identidad y alteridad característica de las imágenes” (2011: 38).

51. En este sentido, Huyssen sostiene que “en Estados Unidos, una vanguardia despolitizada ha procreado una cultura resueltamente afirmativa, visible sobre todo en el arte pop, en el cual el fetiche del consumo reina soberano” (2002: 24). Por su parte, Elisabeth Sussman sintetiza ambas posiciones y lee las sopas Campbell de Warhol a la vez “como celebración y denuncia” (en Evans, 2009: 93; la traducción es nuestra, así como el resto de las citas del libro).

52. Danto usa este concepto –originalmente religioso– para describir cierta característica del pop, la de adoración de lo ordinario (2009: 142).

53. Parafraseamos a Foucault cuando piensa el lugar de la filosofía en la ontología del presente.

54. Foucault usa esta fórmula para referirse al discurso de la modernidad sobre sí misma (cf. 1991: 200).

55. Jameson compara los “*Diamond Dust Shoes*” de Andy Warhol con los “Zapatos de labriego” de Vincent Van Gogh y afirma que los de Warhol “no nos hablan en absoluto” (1992: 27).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alemián, E. (2008) *El talibán*. Buenos Aires: IAP.
- Benjamin, W. (1987) [1928]. *Dirección única*. Madrid: Altea-Taurus-Alfaguara.
- Benjamin, W. (1989) *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, W. (1998) *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Grupo Santillana Ediciones.
- Benjamin, W. (1998a) *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Grupo Santillana Ediciones.
- Benjamin, W. (2005) *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Bizzio, S. (2005) *Rabia*. Buenos Aires: Interzona.
- Bizzio, S. (2009) *Realidad*. Buenos Aires: Mondadori.
- Bourriaud, N. (2009) *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Buck Morss, S. (2004) *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid: Antonio Machado Libros/La balsa de medusa.
- Cabezas, L. (2014) Un soplo de vida: tendencias de la crítica brasileña, revista *Mancilla*, nº 9, año 3, noviembre: 92-95.
- Contreras, S. (2010) En torno a las lecturas del presente, en: Giordano, Alberto (ed.), *Los límites de la literatura*. 135-153. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina
- Dalmaroni, M. (2010) La literatura y sus restos (teoría, crítica, filosofía). A propósito de un libro de Ludmer (y de otros tres), *Bazar americano*, octubre-noviembre. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: <http://www.lectorcomun.com/descarga/8/1/a-proposito-de-un-libro-de-ludmer-y-de-otros-tres.pdf>
- Danto, A. (2009) *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós.
- De Certeau, M. (2000) *La invención de lo cotidiano, 1 artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Doctorovich, F. (1997) *Abyssmo*. [En línea] Consultado el 20 de octubre de 2015: <http://www.posttypographika.com.ar/menu-en1/genres/hyperpo/abyss/menu-sp.htm>
- Evans, D. (ed.) (2009) *Appropriation*. Massachusetts: Whitechapel Gallery & The MIT Press.
- Fernández Porta, E. (2007) *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Ferrer, Ch. (2012) *El entramado. El apuntalamiento técnico del mundo*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Flusser, V. (1990) *Hacia una filosofía de la fotografía*. México D.F.: Editorial Trillas.
- Flusser, V. (2015) *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Foster, H. (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal.
- Foucault, M. (1991) ¿Qué es la ilustración?, *Saber y verdad*. 197-207. Madrid: La Piqueta.
- Fusillo, M. (2012) *Estética de la literatura*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Gadamer, H.-G. (1977) *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- Giordano, A. (1996) Manuel Puig: Micropolíticas literarias y conflictos culturales, *Boletín/5 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. 17-34. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- Giordano, A. (2001) *Manuel Puig: La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Gradin, Ch. (2011) *Spam*. Buenos Aires: Ediciones Stanton.
- Huyssen, A. (2002) *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Jameson, F. (1992) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós.
- Jameson, F. (2015) *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Joselit, D. (2013) *After art*. New Jersey: Princeton University Press.
- Katchadjian, P. (2012) *La cadena del desánimo*. Buenos Aires: Blatt & Ríos (E-book).
- Kozak, C. (2011) Manuel Puig, la política, el umbral, *Ciencia, Docencia y Tecnología*, Año XXII, Nº 43, noviembre: 129-153.
- Kozak, C. (Ed.) (2012) *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Laddaga, R. (2007) *Espectáculos de realidad. Ensayos sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo editora.
- Laddaga, R. (2010) *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Lanham, R. (1993) *The Electronic Word: Democracy, Technology and the Arts*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lanham, R. (2010) *Estética de la emergencia*. Buenos Aires:

Adriana Hidalgo editora.

- Lunn, E. (1986) *Marxismo y Modernismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- McGann, J. (2001) *Radiant textuality. Literature after the world wide web*. New York: Palgrave.
- Mitchan, C. (1989) Tres modos de ser con la tecnología, revista *Anthropos*, nº 94/95, Barcelona: 13-27.
- Link, D. (1994) *La chancha con cadenas. Doce ensayos de literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones del eclipse.
- Link, D. (2005) *Clases. Literatura y disidencia*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Link, D. (2013) *Exposiciones (1ª ed.)*. Buenos Aires: Blatt & Ríos. (E-book)
- López, A. (2005) *Kerés cojer? = Guan tu fak*. Buenos Aires: Interzona.
- Lotman, I. (1996) *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Ludmer, J. (2006) *Literaturas postautónomas*. [En línea] Consultado el 5 de junio de 2016: http://linkillo.blogspot.com/2006/12/dicen-que_18.html
- Lyotard, J. F. (1988) Reécrire la modernité, *Les cahiers de philosophie* 5: 193-203.
- McGann, J. (2001) *Radiant textuality. Literature after the world wide web*. New York: Palgrave.
- McLuhan, M. y Fiore, Q. (1997) *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Mendoza, J. J. (2003) *Sin título*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.
- Montaldo, G. (2010) *Zonas ciegas. Populismos y experimentos culturales en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Múseres, C. (2005) *Untitled document*. [En línea] Consultado el 16 de junio de 2016: <http://untitleddocument.com.ar/>
- Oubiña, D. (2011) *El silencio y sus bordes*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Perloff, M. (1991) *Radical Artifice. Writing poetry in the age of media*. Chicago: University of Chicago Press.
- Perloff, M. (2009) *El momento futurista*. Valencia: Pre-Textos.
- Rancière, J. (2005) *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago: Palinodia.
- Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2011) *El destino de las imágenes*. Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Romano, G. (2006) *IP Poetry*. [En línea] Consultado el 29 de noviembre de 2015: <http://www.findelmundo.com.ar/ip-poetry/index.html>
- Rubio, A. (2010) *La garchofa esmeralda*. Buenos Aires: Mansalva.
- Rubio, A. (2012) *La enfermedad mental*. Buenos Aires: Gog y Magog Ediciones.
- Sarlo, B. (2006) *Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia*, en *Punto de Vista*, nº 86, diciembre: 1-6.
- Sarlo, B. (2011) *La audacia y el cálculo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Speranza, G. (2000) *Manuel Puig: Después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Speranza, G. (2006) *Fuera de campo*. Barcelona: Anagrama.
- Virilio, P. (1993) *El arte del motor*. Buenos Aires: Manantial.

DATOS DE AUTOR

Germán Abel Ledesma.

Argentino.

Doctor en Letras por la Universidad Nacional del Sur. Becario posdoctoral por Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Afiliación Institucional: Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Área de especialidad: Literatura y teoría literaria.

e-mail: gerledesma@hotmail.com

REGISTRO BIBLIOGRÁFICO:

Ledesma, Germán Abel. "La literatura argentina en el nuevo paisaje mediático" en La Trama de la Comunicación, Volumen 22 Número 1, Departamento de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina. UNR Editora, enero a junio de 2018, p. 111-128. ISSN 1668-5628 - ISSN 2314-2634 (en línea).

RECIBIDO: 30/04/2017

ACEPTADO: 29/11/2017