

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v12.n20.35969>

¿El lenguaje es un virus? Algunas preguntas sobre literatura digital en tiempos de Big Data y gobernabilidad algorítmica

Fernanda Mugica

Universidad Nacional de Mar del Plata, Buenos Aires, Argentina

fernanda.mugica@gmail.com

ORCID: 0000-0003-0206-6372.

Recibido 13/06/2021. Aceptado 18/08/2021

Quizás lo decisivo aquí sea que, gracias a las propiedades fabulosas de la información, el lenguaje se ha diseminado entre las moléculas y las máquinas, y que desde allí se relaciona con la literatura contemporánea.

Pablo Manolo Rodríguez

Resumen

En este trabajo, nos proponemos analizar —a partir de la palabra *virus* como interfaz entre campos— algunas de las propuestas de William Burroughs en *La revolución electrónica* (1970). Nos preguntamos por los nuevos ecos y significaciones que la técnica del *cut-up* puede adquirir en Latinoamérica hoy, en tiempos en que —en el dominio digital— lo viral ha asumido nuevas inflexiones. La observación del modo en que se piensa el sujeto en los textos burroughsianos nos lleva a interrogarnos sobre el espacio posible para un sujeto de la literatura en una época atravesada por el Big Data y la gobernabilidad algorítmica. Para profundizar en esta pregunta, analizamos dos producciones de literatura digital —*Scalpoema* (2001) del brasileño Joesér Álvarez y *No poseas un miedo* (2020) del argentino Matías Buonfrate— guiándonos por los conceptos de *necroescrituras* y *desapropiación* de Cristina Rivera Garza. Desde allí, indagamos en las formas diversas que estas producciones proponen de trabajar la materia lingüística, y nos preguntamos si discuten los modos naturalizados del neoliberalismo, el necropoder, y sus concepciones del lenguaje como mera herramienta al servicio de la apropiación y el extractivismo.

Palabras clave: *literatura digital, virus, gobernabilidad algorítmica, necroescrituras, desapropiación*



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Language is a virus? Some questions about digital literature in times of Big Data and algorithmic governance

Abstract

In this work, we intend to analyze —from the word *virus* as an interface between fields— some of the proposals of William Burroughs in *The Electronic Revolution* (1970). We wonder about the new echoes and meanings that the *cut-up* technique can acquire in Latin America today, at a time when —in the digital domain— the viral has assumed new inflections. The observation of the way in which the subject is thought in Burroughsian texts leads us to question ourselves about the possible space for a subject in literature in an era traversed by Big Data and algorithmic governance. To delve into this question, we analyze two digital literature productions —*Scalpoema* (2001) by Joesér Álvarez and *No poseas un miedo* (2020) by Matías Buonfrate— guided by the concepts of *necroescrituras* and *desapropiación* by Cristina Rivera Garza. From there, we investigate the diverse ways that these productions propose to work on linguistic matter, and we wonder if they discuss the naturalized modes of neoliberalism, necropower, and their conceptions of language as a mere tool at the service of appropriation and extractivism.

Keywords: *digital literature, virus, algorithmic governance, necro-writings, expropriation*

La revolución electrónica: nombrar al nuevo monstruo

En su prólogo a la primera edición en español de *La revolución electrónica* de William S. Burroughs, titulada “Por un arte impuro”, Carlos Gamerro afirma que para comprender cabalmente la tesis central de ese libro hay que pensarla no en el terreno de las metáforas, sino en el de las verdades literales. Que “el lenguaje es un virus” es una frase que se ha vuelto muy disponible para el uso cotidiano, casi con la potencia de la fórmula, del slogan, de la consigna o incluso del lugar común. Pero, ¿qué implica afirmar que el lenguaje es un virus si se piensa tal afirmación literalmente, si se la lee al pie de la letra? Y, sobre todo, ¿cómo leer a Burroughs hoy, en tiempos de memes y escrituras automáticas, de predictibilidad y automatismos perceptivos? ¿Qué nuevos ecos y significaciones adquiere, leída desde nuestros días, por ejemplo, su teoría del *cut-up*? ¿Y qué puede aportarnos su lectura para pensar la escritura y las mutaciones subjetivas en tiempos de gobernabilidad algorítmica?

Los virus son entidades biológicas que para replicarse necesitan de huéspedes. Son extremadamente pequeños, mucho más que las bacterias. Tan pequeños que, como dice Leonardo Solaas en “El virus y el cese de todo lo incesante” —un texto que escribió entre el 23 y el 25 de marzo de 2020, ni bien comenzó en Argentina el aislamiento social preventivo por covid 19— “en el punto final de esta oración podrían acomodarse unos cien millones”. Los virus son entidades ajenas al hombre: no han sido creadas por él, lo invaden y viven en su cuerpo, del mismo modo que viven en otros organismos, como parásitos. Son cadenas de ADN o ARN, encerradas en cápsulas de proteínas, poco más que trozos de información genética: algo no viviente que usurpa las características de lo vivo, y que cuenta solo con dos capacidades elementales: evolucionar y reproducirse.

Burroughs entiende literalmente al lenguaje como virus porque lo piensa en su dimensión material. Considera que si la palabra no ha sido reconocida en tanto virus es porque ha alcanzado “un estado de simbiosis estable con el huésped” (2009, p. 27). En *La revolución electrónica* presenta la teoría de que un virus es en sí mismo una unidad muy pequeña de palabra y de imagen. Porque es un virus, el lenguaje tiene la habilidad contagiosa de producir y —al mismo tiempo— transmitir sentido, de ser simultáneamente medio y expresión. Una

vez que una línea de asociación se establece —dirá— ya no podrá dejar de activarse, se realizará cada vez que las palabras o las imágenes sean convocadas. Por eso, porque las encuentra eficaces para desacomodar o destruir, para generar disturbios, invita a grabar y a experimentar con las grabaciones, porque son las armas que posibilitan “combatir la palabra con la palabra misma” (Gamerro, 2009, p. 15).

En *La revolución electrónica*, Burroughs se refiere al potencial que podrían tener miles de personas con grabadores a la hora de esparcir rumores, de desacreditar oponentes, de generar disturbios, o —incluso— a la hora de constituirse en armas de largo alcance y “mezclar y anular líneas asociativas establecidas por los medios masivos” (2009, p. 43). Burroughs sostiene que el establecimiento de esas líneas asociativas es lo que da a los medios el poder, el control. Si las líneas se cortan, entonces las conexiones asociativas se rompen. De allí, su teoría del *cut-up*, que surge del diálogo con el artista plástico Brion Gysin. Entendemos por *cut-up*, de acuerdo con la definición que da Belen Gache en “De combinatorias, lecturas y crímenes” (2020), a un modelo mecánico de yuxtaposición en el que un escritor corta pasajes de sus propias obras o de obras de otros escritores y luego ensambla los fragmentos de forma aleatoria.



Fig. 01: Burroughs, William. (2014). *Cut Up Manuscript*.

Disponible en: <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/gallery/18375/2/william-s-burroughs>

Consultado: 31 de julio de 2021.

Para Burroughs en 1970 —año en que escribe *La revolución electrónica*—, el *cut-up* era una forma de alcanzar cierto silencio interior, de oponer resistencia al virus del sistema —de cualquier sistema—, de resistirse al control y a los poderes establecidos. Si nos dejamos guiar por la propuesta de Carlos Gamerro cuando presenta los tres momentos políticos de su obra, luego de la etapa de “diagnóstico” que constituirían sus primeras novelas —*Yonqui*, *Queer*, *Cartas del yagé* y *El almuerzo desnudo*—, vendría un momento de “tratamiento” de la enfermedad. Allí, se encuadrarían *La revolución electrónica* y sus *cut-ups*: a caballo entre la literatura y el manual de instrucciones de guerrilla, podríamos pensarlos como una invitación a usar las palabras y sus grabaciones codificadas como armas, como virus activados o incluso creados *ad hoc* por pequeñísimas unidades de imágenes y sonido. En términos del propio Burroughs, “el discurso codificado ya tiene muchas de las características del virus. Cuando el discurso empieza y se decodifica, esto ocurre compulsivamente y contra la voluntad del sujeto” (p. 62)

Unos veinte años después de la publicación de *La revolución electrónica*, Gilles Deleuze escribe su “Posdata sobre las sociedades de control” (1990). “‘Control’ es el nombre que Burroughs propone para designar al nuevo monstruo (1)”, dirá. Estamos al principio de algo, en la aurora de los mecanismos de control, que no son los de las sociedades disciplinarias que había situado Foucault entre los siglos XVIII y XIX y cuyo apogeo se había dado a principios del siglo XX. Si las sociedades disciplinarias tomaban cuerpo en los diferentes internados o espacios de encierro —en escuelas, fábricas, prisiones, “variables independientes”, dirá Deleuze, por las que hace su paso el individuo, empezando cada vez de cero, y mediado por un lenguaje común y *analógico*— a las sociedades de control es necesario pensarlas de otro modo. Los diferentes aparatos de control “son variaciones inseparables, que forman un sistema de geometría variable cuyo lenguaje es *numérico*” (Deleuze, 2005, p. 2). Si los encierros eran *moldes*, el control puede pensarse, de acuerdo con Deleuze, como *modulación*, es decir, como un “molde autodeformante” que cambia continuamente, de un momento al otro, o como “un tamiz cuya malla cambiaría también de un punto al otro”.

La reordenación de intervalos, la alteración de secuencias, el *cut-up* constituyen para Burroughs ejercicios de toma de conciencia. No porque la conciencia lleve a la acción, sino porque la toma de conciencia es acción en sí misma. El procedimiento del *cut-up* queda quizás explicado en mayor detalle en otro texto, de 1962, publicado en el libro *El ticket que explotó* y titulado “La generación invisible”. Allí, Burroughs dará, en un tono exaltado e imperativo, en una escritura sin puntuación ni mayúsculas, instrucciones para librarse de los “broches asociativos” (2020, p. 229):

Pasa una frase hacia atrás y aprende a desdecir lo que habías dicho... toma un texto cualquiera aceléralo ralentízalo pásalo hacia atrás frótalo y oirás palabras que en la grabación original no estaban palabras nuevas hechas por la máquina... *como si las palabras mismas hubieran sido interrogadas y obligadas a revelar sus contenidos ocultos* no hay límite de jugadores cualquiera que con un grabador controle la banda de sonido puede influir en los acontecimientos y crearlos esta es la generación invisible... la liberación fisiológica que se alcanza cuando se cortan las líneas verbales de asociación controlada te dará más eficacia en la consecución de tus objetivos [las cursivas son mías]. (pp. 226-229).

El texto continúa invitando a grabar, a recortar y a pegar, con algunos señalamientos que parecieran adelantarse a su tiempo y apuntar directamente a los entornos tecno-sociales en los que estamos inmersos hoy. Pero para llegar a allí me interesa detenerme, antes, en lo que considero en el texto de Burroughs un punto de inflexión. Casi al finalizar “La generación invisible” afirma: “el paso siguiente y te prevengo que será caro son los grabadores programados” (2020, p.232). Si en un principio la propuesta parecía limitarse a la acción de un sujeto (“ésta es la generación invisible *el sujeto* parece un ejecutivo publicitario un estudiante de universidad un turista norteamericano da lo mismo... necesitas un aparato phillips de cassette para grabar” [p. 228]), luego se proyectará hacia la acción de las máquinas (“para de discutir para de quejarte para de hablar permite que las máquinas discutan se quejen y hablen” [Burroughs, 2020, p. 233]). Este “paso” no es, para Burroughs, inocuo:

Piensa en el daño que puede hacerse y se ha hecho si la grabación y el playback los llevan a cabo individuos expertos de modo que la gente afectada no sepa qué está pasando es posible manipular con gran precisión el pensamiento el sentimiento y las supuestas impresiones sensoriales [sic]. (2020, p. 235).

Luego de señalar los daños que podrían hacerse y que, incluso para esa época, ya habían sido hechos, Burroughs pasa a declararse escritor fantasma: “Los experimentos aquí descritos me fueron explicados por Ian Sommerville de Londres este artículo lo escribo como fantasma de él” (2020, p. 233). Ian Sommerville, técnico en electrónica y programador, amante de Burroughs, considerado parte de la Generación Beat, había programado también un generador de secuencias aleatorias que Brion Gysin usaba en sus técnicas de corte. La posibilidad de “manipular con gran precisión el pensamiento” por parte de “individuos expertos” de modo que la gente no sepa qué está pasando deja traslucir la ambigüedad constitutiva de la propuesta burroughsiana. De algún modo, la pregunta crucial pasa a ser quiénes llevarán adelante estas acciones de manipulación. Si en su momento Burroughs se preguntaba si su artículo no sería leído —y capitalizado— por agentes de la CIA, hoy —que pagamos caro el precio de esos grabadores y sus deformaciones digitales— valdría preguntarse si estas técnicas no resultan de extrema utilidad a ingenieros, analistas de datos, especialistas en marketing y otras profesiones que apenas conocemos y que son el campo de acción de esos “individuos expertos”.

El tercer momento en la cronología de Gamerro sobre los momentos políticos de la obra de Burroughs es la “tentación”. Allí Burroughs plantea un momento utópico, cede a la tentación de aportar soluciones para el momento posterior a que la guerrilla informática hubiere desmantelado cualquier sistema de control. Una tentación hoy sería —quizás— no considerar el modo en que —tomando las palabras de Jorge Carrión en su diario ficticio escrito durante la última pandemia— “lo viral como guerra de bajísima intensidad: constante” colabora con los sistemas de control en cada momento. Si se establecen líneas asociativas, si se controlan comportamientos, es por medio de procedimientos automatizados, sutiles, que operan incluso en niveles intraindividuales. Frente a este estado de cosas, vale preguntarse si cortar líneas asociativas, mezclar, pegar pueden pensarse todavía hoy en tanto procedimientos revolucionarios como los que proponía Burroughs en 1970. La tentación sería responder que depende de quiénes vayan a utilizar esas técnicas, que depende de los objetivos. Pero Burroughs en su “manual de guerrilla” todavía apelaba a un sujeto (“las palabras y cintas de codificación actúan como un virus en la medida en que obligan al sujeto a hacer algo contra su voluntad” [2009, p. 56]) Lo que no es posible obviar hoy es el modo en que —como veremos más adelante— en la gobernabilidad algorítmica no hay ninguna voluntad convocada ni arrasada, porque al tratamiento automatizado de datos, al Big Data, —al menos en un sentido que aquí me es necesario señalar— no le interesa ningún sujeto, ninguna individualidad.

En cuanto a la pregunta del comienzo, que el lenguaje es un virus puede leerse todavía en un sentido literal, que va más allá de su significado metafórico, aunque adquiera nuevos matices en una cultura de memes, automatismos perceptivos e interfaces tecnolingüísticas. En este sentido, en este trabajo me interesa tomar la palabra “virus”, siguiendo a Marques y Gago (2021), no solo en tanto metáfora de contagio de algo que infecta, contamina, muta, sino también en su “devenir-biológico” (Parikka, 2007), que permite a esta palabra funcionar como interfaz entre disciplinas, en este caso, para indagar en las literaturas digitales como espacio de cruce entre poesía y código informático, entre palabras y algoritmos. ¿Cómo pensar, entonces, a partir de la idea de virus como interfaz entre campos, la escritura hoy? ¿Qué nuevos sentidos adquieren los *cut-ups* en tiempos de plataformas digitales, Big Data y gobernabilidad algorítmica? ¿Constituye la literatura electrónica un campo de acción posible? ¿Qué preguntas y operaciones plantea? ¿Discute algunos de los sentidos hegemónicos de la cultura algorítmica y de las formas de control que operan en el siglo XXI? ¿Qué lugar hay allí para un sujeto de la literatura? ¿Y para la escritura? Esas son algunas de las cuestiones sobre las que me interesa indagar en los siguientes apartados.

La revolución electrónica en tiempos de Big Data: cadáveres textuales y desapropiación

En *Escritura no-creativa* (2011), Keneth Goldsmith recuerda un episodio de Rabelais: en un invierno muy frío, las palabras de los combatientes de una batalla se congelan y no logran llegar a sus rivales. Con la primavera, los sonidos se descongelan, pero llegan distorsionados y de otro tiempo: producen —entonces— un caos sonoro. Se sugiere que, conservadas en paja y en aceite, las palabras podrían preservarse para un uso futuro. La misma expresión —“uso futuro”— utiliza Viktor Schönberger en *Big Data. La revolución de los datos masivos* (2013) para explicar el trabajo con datos. Allí se refiere a los datos como elementos cuya utilidad no desaparece en cuanto se alcanza el objetivo por el que habían sido recopilados: “los datos pueden revelar secretos a quienes tengan la humildad, el deseo y las herramientas para escucharlos” (Schönberger, p. 7).

El Big Data o ciencia de datos masivos consiste en la aplicación de las matemáticas a enormes cantidades de informaciones para inferir probabilidades —por ejemplo, la probabilidad de que un correo electrónico sea *spam*— y, en base a esas probabilidades, predecir e inducir comportamientos. Funciona en virtud de una dimensión cuantitativa: cantidades de datos imposibles de ser procesados por un ser humano son trabajadas a gran escala por aplicaciones informáticas especializadas, que buscan patrones de repetición y generan nuevas percepciones, al tiempo que crean nuevas formas de valor. A partir de allí, en palabras de Schönberger, “los datos hablan por sí mismos” (47). No siempre conocemos la causa de aquello que afirman, dado que se enfocan en el *qué* más que en el *porqué*. Los datos pueden conservarse, entonces, para usos futuros en los *data centers*, grandes reservorios de la cultura digital: desde la localización de una persona hasta el comportamiento del oleaje en una ciudad costera, eventualmente todo aquello que deje algún rastro puede ser archivado y datificado. Traducidos a un mismo lenguaje numérico de datos se conservan también flujos inacabables de materia textual, a partir de, por ejemplo, el proyecto de digitalización de libros de Google. Sobre esa materia textual, sobre esos datos, recaerán luego diversas técnicas de búsqueda, recopilación y análisis que, en actualización constante, diseñarán comportamientos y realizarán predicciones. Parte del procedimiento fundamental, aunque en una escala más grande y de sofisticación mayor, sigue siendo el que proponía Burroughs como método para sembrar el caos: las grabaciones. Laurie Anderson captura en un solo movimiento en este pequeño fragmento de *El corazón de un perro* algo del *modus operandi* de las grandes maquinarias de la minería de datos y formula al mismo tiempo la pregunta por el sujeto:

Tantas cosas se están grabando, números, ubicaciones, nombres, fechas, horas, direcciones. Se recopilan y se guardan cantidades enormes de datos. ¿Qué tipo de información es? Conversaciones fragmentadas, repletas de cortes y saltos y distorsiones. ¿Y qué historias surgen de estos fragmentos? ¿Y por qué se recopilan? Solo cuando cometes un crimen toda la información se junta y tu historia se reconstruye, hacia atrás. Un retrato tuyo, compuesto por rastros de información, los lugares adonde fuiste, las cosas que compraste, las fotos que sacaste, los mensajes que enviaste. Como dijo Kierkegaard: “La vida solo se puede entender hacia atrás; pero se debe vivir hacia adelante” (Anderson, p. 57).

Anderson señala un movimiento que nuestra época tiende a hacer sobre el pasado. Como si lo ya acontecido fuera un bloque de concreto sobre el que volver. Toneladas de datos

acumulados esperando convertirse en información valiosa con el paso del tiempo. ¿Qué o quiénes deciden sobre qué volver? ¿Cuál es el recorte? ¿Sobre qué recae la mirada? ¿Pueden verdaderamente los datos hablar por sí mismos?¹

Ya en su obra Fedro, Platón indagaba sobre la posibilidad de fijar o no las palabras con la escritura. Quien piensa que al dejar un arte por escrito deja algo claro y firme por el hecho de estar en letras —dirá Sócrates— rebosa ingenuidad, dado que las palabras no son más que un recordatorio de aquellas cosas sobre las que versa la escritura. En ese sentido, la compara con la pintura: “sus vástagos están ante nosotros como si tuvieran vida; pero si se les pregunta algo responden con el más altivo de los silencios” (835). Tal como indica Emilio Lledó en nota al pie al diálogo platónico, las palabras presentan “un silencioso y solemne aspecto” (835). El lenguaje escrito está necesitado de una ayuda “fuera de él mismo” que lo haga inteligible, o sea, que lo haga hablar. Las palabras escritas son “silenciosas efigies, incapaces de dar razón de sí mismas” (835). Lejos de la vida, las letras quedan asociadas a lo quieto, a lo muerto. También se hace referencia a que las primeras palabras proféticas provenían de las encinas y de las rocas, “pues los hombres de entonces, como no eran sabios (...) tal ingenuidad tenían” (835), y se lo contrasta con el accionar de Fedro, que no se detiene solamente en las palabras muertas, sino también en “quién sea el que hable y desde dónde” (835). Resulta importante en este punto no dejar de lado que, en Platón, la pregunta por la vida o muerte del lenguaje en manos de la escritura está ligada a una “memoria del lógos” que ha venido circulando de generación en generación y que es —en tanto escucha, palabra oída— anterior a toda letra, a todo escrito. Sin embargo, el diálogo platónico resulta productivo a la hora de pensar en las enormes cantidades de información —escrita, capturada y digitalizada, por más que se trate de voces o palabras habladas— que se acumulan día a día gracias a las grandes maquinarias de la minería de datos, sin que se registre la singularidad de quien habla o su lugar enunciativo. En Platón, las palabras necesitan de un padre que las haga hablar, en la ingeniería de datos las palabras hablan por sí mismas. “Como si las palabras mismas hubieran sido interrogadas y obligadas a revelar sus contenidos ocultos”, anticipaba Burroughs, desde un tiempo en que la ingeniería de datos todavía no había tomado el control.

Hoy, en Latinoamérica, el carácter mortuorio de la letra cobra visiblemente otros matices. En su ensayo *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Cristina Rivera Garza indaga sobre las vinculaciones entre el lenguaje escrito y la muerte. Afirma que lo que para muchos es una metáfora a la vez iluminadora y terrorífica, para otros es una realidad cotidiana, y se pregunta cuáles son los diálogos estéticos y éticos a los que nos arroja el hecho de escribir, literalmente, rodeados de muertos (19). Lo hace a partir de la lectura de Achille Mbembe y su concepto de “necropoder” —que responde a la categoría de “biopoder” acuñada por Foucault— para pensar “el dominio de la muerte sobre el cual el poder ha tomado el control” (Mbembe, citado en Rivera Garza, 20). De acuerdo con Rivera Garza,

las condiciones establecidas por las máquinas de guerra de la necropolítica contemporánea han roto, por fuerza, la equivalencia que unía al cuerpo textual con la vida. Un organismo no siempre es un ser vivo... En circunstancias de violencia extrema... las argucias del necropoder logran transformar la natural vulnerabilidad del sujeto en un estado inerte que limita dramáticamente su quehacer y su agencia, es decir, su humanidad misma. Un organismo puede muy bien ser un ser muerto. No es exagerado, pues, concluir que en tiempos de un neoliberalismo exacerbado, en los que la ley de la ganancia a toda costa ha creado condiciones de horrorismo extremo, el cuerpo textual se ha vuelto, como tantos otros organismos que alguna vez tuvieron vida, un cadáver textual. Ciertamente, tanto el psicoanálisis como el formalismo... han elaborado —y mucho— sobre el

carácter mortuorio de la letra, el aura de duelo y la melancolía que acompaña sin duda a cualquier texto, pero pocas veces las relaciones entre el texto y el cadáver han pasado a ser tan estrechas, literalmente, como en el presente. (pp. 35-36).

Lo viral adquiere, entonces, en tiempos de necropolítica, otras dimensiones. ¿De qué modos asumen los procesos de escritura contemporáneos la proliferación de esos cuerpos textuales separados de la vida, de qué modos asumen ese carácter mortuorio de la letra? Esos son algunos de los interrogantes sobre los que me interesa indagar en este trabajo. En un contexto en que, de forma a la vez metafórica y literal, cadáveres-textuales buscan ganar terreno parasitariamente, como virus, me propongo pensar en las posibilidades de la escritura en su sustrato más material. Si lo viral se ha convertido en moneda corriente de nuestra cultura digital, si las estrategias burroughsianas han quedado en manos de ingenieros, al punto de que apenas podemos seguirles el ritmo, quizás el *cut-up*, el recorte no tengan hoy los mismos sentidos, las mismas dimensiones políticas. Respecto de las prácticas que elijo analizar, me interesa pensar sus estrategias gramaticales y sintácticas, así como también los usos que hacen de la tecnología, para observar de qué manera se posicionan respecto de los modos hegemónicos de la cultura digital y del estatuto que esa cultura da hoy a nuestro lenguaje como una herramienta más de extractivismo, apropiación, violencia.

Scalpoema (2001), del escritor brasileño Joesér Alvarez, es una producción de literatura digital realizada en Flash y publicada originalmente en el sitio web del autor, como homenaje por los cien años de la publicación de las *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Joaquim Machado de Assis.² Al día de hoy, el sitio web (<http://geocities.yahoo.com.br/scalpoema/index.html>) no se encuentra disponible. Sin embargo, la obra sigue vigente en el canal de Youtube del autor, además de formar parte del *Atlas da Literatura Digital Brasileira* y de otros repositorios.³

Al tratarse de una pieza realizada en Flash, *Scalpoema* cuenta con las posibilidades estéticas que habilitaba el manejo de código mediante el lenguaje *ActionScript*; es decir, con el uso de animaciones que trabajaban sobre fotogramas y permitían la creación de contenido audiovisual interactivo. Si bien esta obra no es interactiva en el nivel de la interfaz, sí es posible afirmar que convoca al lector en una interacción que implica diversos modos de percepción en simultáneo. Es decir, se trata de una obra multimodal, en tanto no se limita a lo verbal, sino que en ella confluyen también lo visual y lo sonoro, y las palabras no pueden ser leídas sino en su estrecha vinculación con esos otros lenguajes. En este aspecto, coincido con la lectura de Rejane Rocha cuando afirma que la poesía siempre ha tenido un carácter multimodal.⁴

La experimentación ligada a la interfaz digital y el propio soporte digital habilitan en *Scalpoema* un desplazamiento y una expansión hacia lo visual, hacia lo sonoro, que permiten leer un excedente en el diálogo de las palabras con esos otros lenguajes, incluso más allá de la voluntad del autor. Del diálogo específico que se produce entre el trabajo a partir de materiales ajenos —la dedicatoria de Machado de Assis— y la experimentación digital surgen nuevos ecos y significaciones, diversos tanto respecto de una posible existencia material en formato libro, como respecto de formas previas de apropiación en literatura, con las que esta pieza también dialoga. Nuevos ecos y significaciones que nos hablan, además, de modos particulares de subjetivación/desubjetivación ligados —entre muchas otras cosas— a las capacidades de manipulación textual que los medios digitales han habilitado en los últimos años.

Sobre un fondo blanco, el título del poema —en letras negras y una tipografía que permanecerá a lo largo de la obra— se acerca al lector en pantalla. Luego, se difumina y da lugar a la cita de Machado de Assis. Resulta importante destacar que la cita —“*Ao primeiro*

verme que roeu as frias carnes do meu cadáver, dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas”— [“Al primer gusano que roa las frías carnes de mi cadáver, dedico como grato recuerdo estas memorias póstumas”] se encuentra entrecomillada, casi como si funcionara a modo de epígrafe de la obra de Alvarez. También figura el nombre de autor y la fecha —1881—. Pensar los modos diversos de la apropiación implica observar estos detalles, en tanto la obra sería otra si no se rescatara el nombre de autor, si no se utilizaran las comillas o incluso si no se tratara de un epígrafe fechado. Si bien Alvarez explora con sus creaciones las posibilidades de apropiación e intervención que favorece lo específicamente digital, resulta significativo que conserve el nombre de autor. Por más que la actitud respecto del texto sea —luego— irreverente, sigue mediando una operación de cita. El texto de Machado de Assis es puesto por Alvarez en una situación impensable antes de internet; pero el nombre de Machado de Assis continúa ocupando el lugar que la tradición le otorga, incluso en el contexto de unas formas de creación, intervención y circulación alternativas como las que propone el medio digital.

Inmediatamente, lo que simulaba ser un epígrafe se convierte en otra cosa. A medida que el tiempo avanza, el tono negro de la dedicatoria citada se vuelve cada vez más intenso, hasta llegar a un máximo de saturación que simula ser lo que dispara el sonido. Así, se genera una continuidad entre la letra y la música. En este aspecto, resulta evidente que, en la producción de Alvarez, la utilización de imágenes y sonidos, así como el uso de la programación como estrategia creativa, están supeditados a una finalidad estética. Lo mismo sucede con el recurso de borramiento que habilita Flash: cuando la música aparece, algunas letras comienzan a borrarse lentamente hasta desaparecer. Ese trabajo de borradura da lugar a una nueva frase, más breve, que se forma con las mismas letras —y en las mismas posiciones— de la dedicatoria citada: “Ao ver-me quero ver além desta memória posta” Como si, luego del epígrafe, en lugar de ir hacia el cuerpo del texto, la obra de Alvarez fuese microscópicamente hacia algo que —de algún modo— *ya estaba escrito* en esas palabras del comienzo.

Si una de las características centrales de muchas producciones de literatura digital es que problematizan la idea de propiedad en el lenguaje, entonces puede resultar productivo preguntarse por el tono particular que esta problematización adquiere en la obra de Alvarez.⁵ El epígrafe de Machado de Assis puede pensarse como ese “insumo” —en términos de Nicolás Bourriaud— del que parte *Scalpoema*: es la frase “encontrada” que funciona como material de trabajo ajeno en el poema de Alvarez. Sin embargo, lo que resulta singular es el modo en que el autor da otra vuelta de tuerca a ese material encontrado. Es decir, lo singular es el hallazgo de lo que podrían pensarse como materiales encontrados *dentro* del material encontrado. Como si Alvarez señalara que la estrategia computacional de parseado exhaustivo del texto puede utilizarse no solo con afán de “tratamiento de datos” o, en el mejor de los casos, para producir disturbios, sino también para dialogar de otra manera con un texto de la tradición, para encontrar nuevos sentidos en lo ya-hecho, para darle una nueva torsión al *ready-made*, a partir de la intervención material del texto y su gramática.⁶

Luego, todas las letras —las de la frase original y las de la frase “encontrada”— vuelven, en distintas tonalidades de grises —algunas vaciadas para solo mostrar sus contornos— para mezclarse unas con otras y desarmar cualquier posibilidad de lectura. Así, lo visual se pone al servicio de un sentido estético, en tanto se genera un efecto de desmembramiento, de desintegración, que evoca incluso el trabajo de descomposición del que se ocupará ese “*primeiro verme que roeu as frias carnes*” [*primer gusano que roa las frías carnes*] del cadáver de la dedicatoria. Pero el poema no termina ahí: las letras de la frase encontrada vuelven a “ordenarse”, ya no respetando las posiciones y los espacios en blanco que correspondían a la frase original, sino tomando la forma de un reloj de arena. El paso del tiempo —la caída de la arena— en el reloj se corresponde una vez más con el borramiento de

las letras que se vuelven cada vez más tenues hasta desaparecer. El final es uno y el mismo para ambas frases.



Fig. 02: Alvarez, Joesér (2001). *Scalpoema* [on line]

Disponible en: <https://www.observatorioldigital.ufscar.br/repositorio-da-literatura-digital-brasileira/scalpoema/>

Consultado: 31 de julio de 2021.

Y sin embargo, en un poema que se interroga sobre la muerte, algo de la respuesta parece tener un carácter afirmativo, o por lo menos —quizás— afirmar un nuevo comienzo: “Ao verme quero ver além desta memória posta” [“Al verme quiero ver más allá de esta memoria”]. En este punto, el diálogo intertextual con el texto de Machado de Assis resulta muy productivo si recordamos al narrador difunto que, desde su tumba, vuelve sobre su existencia. En *Memórias póstumas de Brás Cubas*, la muerte no implica una imposibilidad de narrar. Por el contrario, y de acuerdo con Regina Célia Pinto, “proporciona aquí la distancia ideal para que esta vida pueda pasar por una retrospectiva evaluativa. De la vida solo se puede revelar si se entrelaza con la idea de la muerte” (s/d). Esa posición del narrador supone una idea de totalidad, de volver sobre una vida terminada. Alvarez, en cambio, quiere “ver más allá”.

Lejos de una memoria fija, publicada y definitiva, a la que queda vinculada la letra, Alvarez propone un movimiento, un desplazamiento, una lectura diversa, incluso a partir de esos fragmentos discretos y ajenos del cuerpo textual del otro. Su poema se interroga sobre la muerte, sobre la vida, sobre la memoria, pero —sobre todo— sobre sus vinculaciones con lo escrito. Si en Platón las palabras guardaban ese “silencioso y solemne aspecto” (835), si en la cultura de datos las palabras quedan desligadas de toda vida, por separarse del hablante, del sujeto, en este poema Alvarez da vida al diálogo y pone las letras —las palabras— en movimiento. Por un lado, lo hace de modo literal: el uso de Flash habilita esa posibilidad cinética. Las letras se acercan, se alejan, se vacían, se mezclan, ocupan posiciones excéntricas en la pantalla: dejan de estar fijas, dejan de estar quietas. Por otro, el movimiento se produce en la propia lectura de Alvarez, que activa un sentido que no estaba en el original. De esta manera, la escritura poética queda asociada a un proceso y a todas sus variaciones y desvíos, más que a un producto acabado, concluido, definitivo.

Y la materia de trabajo del poeta, que se abre camino con un escalpelo, resulta blanda, manipulable, se deja mezclar, disolver, deformar, dentro de unos determinados límites. Al pasar de “vermes” a “ver-me”, de “póstuma” a “posta”, Alvarez experimenta con la lengua en tanto materia que puede ser segmentada, descompuesta en unidades mínimas. Una materialidad móvil que habilita múltiples desplazamientos. La plasticidad de las palabras y el trabajo quirúrgico del poeta dan lugar a la coincidencia inesperada: habilitan un rango de visibilidad, de sentido, de “ver além de”, que no se había producido o no se había develado hasta el momento —*take it new! it's time!*, parece señalarnos Alvarez desde el “Manifiesto scalpoético” (2012). Así, la letra se vuelve materia productiva en el tiempo.

En el capítulo final de *Los muertos indóciles*, Cristina Rivera Garza propone que reescribir es una práctica que “deshace lo ya hecho” o, mejor aún, “lo vuelve un hecho inacabado, o termina dándolo por no hecho en lugar de por hecho” (p. 267). La práctica de la reescritura es, en sus palabras, un trabajo sobre todo con y en el tiempo: “el tiempo del hacer... en el trabajo colectivo, comunitario e históricamente determinado, que implica volver atrás y volver adelante al mismo tiempo: actualizar, producir presente” (p. 276). En ese trabajo de reescritura, por supuesto, la función de la lectura, según la autora, es fundamental. En el diálogo de Joesér Álvarez con Machado de Assis y con sus lectores en su *Scalpoema* resuena el concepto de desapropiación: ese proceso de escritura “eminente dialógico” en el que la autoría, en tanto productora de sentido, “se ha desplazado de manera radical de la unicidad del autor hacia la función del lector, quien, en lugar de apropiarse del material del mundo que es el otro, se desapropia” (Rivera Garza, 2013, p. 22).

También hacia el final de su libro, Cristina Rivera Garza recupera algunas ideas de Jean Genet sobre el trabajo artístico. Dice que se trata de un trabajo que no apunta a las generaciones venideras, sino “hacia el infinito pueblo de los muertos” (2013, p. 285). Ellos han pasado ya “a esa tranquila ribera donde aguardan un signo —procedente del aquí— y que ellos reconocen” (p. 287). Para adentrarse en el dominio de los muertos, afirmará Rivera Garza, es preciso “utilizar el escarpelo de la soledad propia”, para dirigir la atención a algo o a alguien con el fin de separarlo del mundo. Así, el arte es para Genet un ejercicio de reconocimiento, pero también de restitución. Genet escribe sobre Giacometti y cuenta que modelaba sus estatuas para enterrarlas. Son difuntos, dirá Rivera Garza, pero de ellos depende que se alcancen en la producción artística los límites más extremos, esos donde la materialidad, donde la comunalidad reinan imperturbables:

¿Cómo asegurarnos frente a una obra que no es más que una ofrenda, un “trayecto de ida (¿fuga?) hacia y de regreso del innumerable pueblo de los muertos? Acaso no haya otro signo sino la conmoción que provoca una soledad en otra. Ese eco. Una reverberación”. (p. 288).

Si el gusano de Machado de Assis entraba en el cadáver para roer sus carnes, el gusano lingüístico y computacional de Álvarez entra físicamente en las palabras —como un virus—, para roerlas también, con su escarpelo, y dar lugar a otras lecturas, incluso en los “restos”. Si el narrador de Machado de Assis tenía en la muerte la distancia ideal para realizar una retrospectiva sobre la vida, en la poesía de Álvarez no hay retrospectiva posible, porque hay presente. Es un real fechado pero no cerrado, que va de las memorias “póstumas” a la memoria “posta”, posteada, publicada: acontece, emerge, porque produce presente. La lectura no está cerrada.

¿Cómo pensar los procesos de subjetivación/desubjetivación en la poesía, en ese “yo” que ingresa en una memoria ajena, y quiere ver más allá? Las palabras seguirán hablando en el tiempo, diciendo otras cosas, afirmando lo propio, quizás, como enfáticamente ajeno. Y, si bien ante la disyuntiva de un sentido que se produce o se devela, siempre elijo pensar que se produce, también es cierto que algo del poema de Álvarez ya estaba en la dedicatoria de Machado de Assis. Y quizás, para no caer en el esencialismo que supone que un sentido puede ser develado, resulte más apropiado pensar en términos de *producir-con*. Álvarez produce un sentido —propio— con las palabras —ajenas— de Machado de Assis. Lo hace de un modo relacional. Trabaja con un material ajeno, produce sentido con él, desdibuja los límites de lo propio y lo impropio y, de ese modo, cuestiona los modos estandarizados de pensar la autoría. Puede pensarse, en ese diálogo, como esas “formas de producción textual que buscan una desposesión sobre el dominio de lo propio” (p. 33) a las que Rivera Garza propone llamar *necroescrituras*. O podría leerse, incluso, desde un desplazamiento de la noción de “genio no-

original” que propone Kenneth Goldsmith (2011): original, sí, pero una originalidad sustentada en la materia misma de las palabras, como materia que piensa, y no en la originalidad de un poeta, de un genio individual.

Desde esta lectura, podemos pensar que la obra de Alvarez habilita un desplazamiento posible, una línea de fuga respecto de modos estandarizados de subjetivación/desubjetivación. Si en muchas producciones digitales apropiacionistas de nuestro presente queda planteada la pregunta sobre la propiedad, ¿cómo pensar, desde el lugar excéntrico que ocupa lo literario en esas producciones, desde ese fuera de sí, el lugar de lo subjetivo? Antes de ensayar cualquier posible respuesta, puede resultar productivo indagar en algunos aspectos de los modos de subjetivación/desubjetivación naturalizados en nuestras sociedades de control, que hoy han adquirido los modos específicos de la gobernabilidad algorítmica.

La revolución electrónica en tiempos de gobernabilidad algorítmica: la pregunta por el sujeto

Si bien al Big Data, según Schönberger, le interesan los “usos futuros” de los datos, lo cierto es que no solo piensa en el futuro, ni utiliza como única herramienta de trabajo a la grabación, como Burroughs proponía en los años setenta. A la ciencia de datos masivos también le interesa el tiempo real del automatismo y la manipulación de comportamientos, el procesamiento automatizado que se enfoca en la gestión del control. En su artículo “Gobernabilidad algorítmica y perspectivas de emancipación: ¿lo dispar como condición de individuación mediante la relación?” (2013), Antoinette Rouvroy y Thomas Berns analizan los modos en que la recolección y tratamiento de datos, y su uso posterior con el fin de anticipar comportamientos individuales, dificultan y obturan cualquier proceso de subjetivación. De acuerdo con los autores, estos datos funcionan a modo de “huellas” digitales que dejamos, muchas veces involuntariamente, en tanto todos nuestros movimientos están siendo registrados —datos expurgados de su significación, sacados de contexto, que en ocasiones tampoco nos preocupa compartir, dado que son perfectamente anodinos y, a fin de cuentas, permanecen en el anonimato—. Del tratamiento automatizado de estos datos, emergen correlaciones sutiles y un saber estadístico —sin hipótesis previas, sin intervención humana, ni de ninguna “subjetividad”— que se construye en base a esas correlaciones. A partir de allí, ya no se excluye lo que esté por fuera de la media —como ocurría con el gobierno estadístico—, sino que se evita lo impredecible: lo que queda asegurado es “que todos sean realmente ellos mismos” (p. 173 [la traducción es mía]).

Según Rouvroy-Berns, la aparente individualización de la estadística, que en verdad no es más que una segmentación de perfiles en función de las segmentaciones del mercado, lleva a una desaparición progresiva de las instancias de subjetivación. Cualesquiera sean las capacidades de entendimiento, voluntad o expresión de los individuos, ya no es a través de esas capacidades que son aprehendidos por el poder, sino a través de sus perfiles. La gobernabilidad algorítmica no produce ninguna subjetivación, es indiferente a cualquier reflexividad humana, dado que se alimenta de datos infraindividuales para dar forma a modelos de comportamiento o perfiles también supraindividuales, sin jamás apelar a un sujeto, sin jamás pedirle que rinda cuentas sobre qué es ni qué podría devenir: “el momento de reflexividad, de crítica, de resistencia necesarios para que haya subjetivación parece complicarse o posponerse” (Rouvroy y Berns, 2013, p. 174). Es decir que, más que observar los deseos individuales, este tipo de gobierno se basaría en la detección automática de ciertas propensiones y buscaría suscitar acciones a modo de respuestas reflejas a un estímulo. Esta detección automática produciría una especie de cortocircuito en la reflexividad individual e interferiría en la formulación de deseos singulares. Rouvroy y Berns refieren un pasaje al acto sin formación ni formulación de deseo, con lo cual la gobernabilidad algorítmica podría

pensarse, según estos autores, como culminación de “un proceso de disipación de las condiciones espaciales, temporales y lingüísticas de subjetivación e individuación, a partir de una regulación objetiva y operativa de los posibles comportamientos desde el principio” (p. 176). Todo a partir de “datos en bruto”, en sí mismos a-significantes, cuyo tratamiento estadístico apuntaría a acelerar los flujos, y a evitar cualquier forma de desvío subjetivo —o suspensión reflexiva subjetiva— entre los estímulos y sus respuestas reflejas (p. 177).

Estas ideas respecto de la obturación de los procesos subjetivos resuenan en producciones que trabajan con algoritmos de probabilidad desde dentro, que los evidencian o los utilizan de modos desviados, como herramientas. También en la materia misma de las palabras trabaja el escritor y programador argentino Matías Buonfrate. En su obra *No poseas un miedo* (2020), parte de textos de Donna Haraway para generar un poema visual en el que las palabras se interrumpen a la mitad y dejan que algo más venga a completarlas, o se unen entre sí según cortes y escansiones que no son los propios del español. Es decir, el algoritmo generativo de Buonfrate da lugar a palabras nuevas, disruptivas respecto de la morfología de nuestra lengua y —sin embargo— perfectamente entendibles (“algo que no empezará nunca / quesiemprenunca / estarauvo empezando yantes siemprecién se terminoaráyempiearazó terminando”). En pantalla se muestra el tiempo real de la escritura, letra a letra.⁷



Fig. 03: Buonfrate, Matías (2020). *No poseas un miedo* [on line]

Disponible en: https://www.instagram.com/tv/CD9dRICgBx9/?utm_source=ig_web_copy_link

Consultado: 31 de julio de 2021.

Para generar este poema, Buonfrate partió de una cadena de Markov. Una cadena de Markov considera los textos como una sucesión de palabras, un proceso estocástico en el que la probabilidad del estado siguiente depende solo del anterior, y no de todos los estados anteriores. Una vez generada la matriz de transiciones, Buonfrate introdujo en el sistema “una semilla de arranque”: una palabra o frase a partir de la cual el texto se genera, en función de probabilidades de ocurrencia en los textos base. Es decir, que se trata de un poema generado a partir de los textos de Haraway reducidos a datos en bruto y tratados estadísticamente. La frase inicial se interrumpe para dar lugar a algo azaroso, pero no tanto, dado que depende del estado anterior, en “un proceso sin memoria, en donde la historia pasada es irrelevante” (Remírez, 2013). Luego, en palabras del autor, “hay mucho de edición manual. Y se va y se vuelve con el programa y a mano, hasta que aparece un tono claro”.

Es difícil definir cuánto depende, en la realización de este poema, de las decisiones del autor y cuánto de la combinatoria algorítmica. Procesamiento de datos y elecciones del poeta operan en simultáneo. En palabras de Leonardo Solaas, lo que se da en estos casos es “una

suerte de colaboración creadora entre el artista y el autómatas”. Pero, además, en *No poseas un miedo*, también la imagen y el sonido entran en juego: una voz neutra lee los versos a medida que aparecen, siempre a un mismo ritmo, con pausas entre las distintas estrofas, grises y en una tipografía pixelada sobre una pantalla negra. Al igual que la de Alvarez, se trata de una producción que se aleja del objeto libro y del aislamiento de la palabra, “para trabajar en el deslinde de los lenguajes” (Kozak, 2011, p. 54). Sin embargo, y también siguiendo a Kozak, persiste en esta obra un deseo de letra, un espacio —mayor o menor— para lo literario, que se lee en una práctica que quizás no se pensaría a sí misma como literatura. Una práctica que, de todos modos, exhibe “una fuerte implicación del lenguaje verbal con función poética” y que dialoga con la historia de la literatura, aunque se inscriba marginalmente en ella (Kozak, 2017, p. 2).

En el caso de Buonfrate, el diálogo se da, por ejemplo, en su trabajo específico en el nivel morfológico. De ese trabajo, surgen una serie de verbos que no están conjugados en una persona, un número, un tiempo, sino simultáneamente en varios (“puedodemos entenderte”, “teniedrás”, “dueleoliolerán”, etc.). De este modo, se retoman ciertas aristas de la propuesta de Haraway, sobre todo las vinculadas a la fusión de unidades y a los sistemas *simpoiéticos* no individuales sino generados con otros, no necesariamente humanos —sistemas que no tienen límites espaciales ni temporales autodefinidos. “El resultado es una gramática impronunciable para los humanos”, afirma Buonfrate. Es en las palabras mismas donde el autor genera estos “parentescos raros” y obliga a volver sobre ellos, desencadenando procesos de sentido. Los cortes de verso, las repeticiones, el ritmo también hacen que en su obra tenga lugar una *experiencia del acontecimiento de la palabra* (Kozak, 2017, p.5). Algo del movimiento constante se interrumpe para volver la materia textual sobre sí misma y producir sentidos.

También aquí, de un modo similar al de Alvarez en su diálogo con Machado de Assis, hay un trabajo con materiales ajenos, en este caso, los textos de Donna Haraway. También Buonfrate entra en los textos —como un virus— para hacerles decir otras cosas. Pero *No poseas un miedo* es una obra que no solo pone a funcionar esos materiales ajenos, sino que también trabaja con ellos a partir de algoritmos de probabilidad. En este movimiento, asume un experimentalismo crítico que podría leerse en diálogo con ciertas zonas de la poesía experimental analógica —sobre todo en relación con el trabajo que realiza de la materialidad gráfica y sonora—, pero que da lugar también a un trabajo específico de las materialidades digitales. En esta dirección, la obra de Buonfrate propone un acercamiento diferente a los algoritmos y, en ese movimiento, asume la dimensión tecnológica y el entorno social en que se inscribe (Kozak, 2011). Se trata, tomando el término de José Luis Brea, de un posicionamiento insumiso, en tanto utiliza los propios algoritmos para afirmar que también es posible jugar de otras maneras, *jugar en contra* (Kozak, 2011, p. 60). Al dar visibilidad a los algoritmos, al poner en evidencia que de hecho están funcionando —incluso aunque sigamos sin comprender cabalmente sus funcionamientos— algo de los modos naturalizados, de los sentidos hegemónicos de la cultura digital, queda cuestionado en estas obras. En palabras de Kozak, la visibilización de este tipo de materialidades —en tanto modos de ser con la materialidad— habilita limitar al menos en parte esa naturalización, que implica pensar lo digital como una cultura de “usuarios” (2019a, p. 74). Es el trabajo de esta obra con los modos de ser y de hacer del algoritmo lo que da lugar la pregunta por los procesos de subjetivación en tiempos de gobernabilidad algorítmica.

¿Habilita este tipo de producciones posibles desplazamientos, líneas de fuga respecto de los modos estandarizados de subjetivación/desubjetivación? Quizás lo subjetivo en estas obras solo pueda pensarse “a medio camino” entre la agencia humana y la máquina. En ese doble movimiento que “hace hablar” a los otros (Haraway, Machado de Assis) y, al mismo tiempo, se sustrae de la expresión de lo propio, quizás sea posible leer —además de un cuestionamiento de las nociones de propiedad y autoría— un desvío respecto de los sentidos

hegemónicos de la cultura digital. Es decir, una operación de sustracción respecto de las lógicas binarias de estandarización tecnolingüísticas y la segmentación de perfiles, que tienden a reducir lo subjetivo a aquello que se ofrece “para ser capturado como dato” (Kozak, 2019b, p. 12) y que, en tanto tal, resulta “calculable” a partir de los algoritmos probabilísticos que constantemente completan nuestras frases y clausuran nuestras búsquedas. Esta sustracción daría lugar, en el trabajo poético, a lo que todavía no ha sido determinado.

Con “a medio camino”, me refiero también a lo “incompleto” que suponen esos enunciados, esas “semillas de arranque” en el caso de Buonfrate, que se interrumpen a la mitad para dar lugar a las inscripciones de los otros, para dejarse autocompletar por un procedimiento algorítmico. Esto cobra una especial dimensión si se lo piensa en el contexto de la configuración actual del lenguaje en el semicapitalismo (Berardi, 2018), que todo lo traduce a una combinación y recombinación de información, al tiempo que —por medio del inmenso poder del procesamiento digital— “metaboliza las fuerzas vitales con una voracidad inaudita, lanzando y relanzando constantemente al mercado nuevas subjetividades” (Sibilia).

¿Hay lugar en tiempos de gobernabilidad algorítmica para formas emancipadas de individuación? *No poseas un miedo* insiste en visibilizar el poder que desde algo mínimo —como un resultado de búsqueda o una frase que se autocompleta— puede ejercer un algoritmo probabilístico, a la hora de definir el tipo de relación que tenemos con el mundo. Con sus procesos estocásticos en que la aparición de una palabra o de un morfema depende solo del estado anterior da visibilidad a un algoritmo de probabilidad, a su materialidad, trabaja con él desde dentro. Pero además, muestra el lenguaje, da lugar a la poesía en un lugar no esperado. Con sus verbos que responden a más de un tiempo, a más de una persona, según la lectura que se realice, obliga a detenerse y volver sobre las palabras, a realizar una lectura múltiple y no secuencial —algo que difícilmente podría hacer una máquina—. De un trabajo otro con las cadenas de Markov, alimentadas con los textos de Haraway, resulta un poema que parece especialmente escrito para no poder ser leído por una máquina, en tanto afirma un tiempo y otro, una persona y otra simultáneamente: estados frente a los que una máquina en su lógica binaria debería elegir, frente a los que se produciría probablemente un error. Se trata de un poema que habilita lecturas múltiples, según las escansiones que se realicen. Desde un poema generado algorítmicamente, Buonfrate parece afirmar que no siempre lo posible está contenido en lo actual. Que hay devenires-con que dan lugar a otros mundos.

Se trata de una producción que invita a las palabras a volver sobre sí mismas, lejos de un autocompletarse reflejo e inmediato, que se repliega sobre sí. También lejos de “la novedad” —que queda asociada a la lógica de reemplazo de mercancías en el mercado—, es posible pensar, en relación con esta obra, la noción de “lo nuevo” (Adorno) como experiencia de un acontecimiento, en tanto se mantiene bajo el proyecto del arte como experiencia y experimentación de eso nuevo indeterminado. Es decir, en tanto mantiene ese “resto de inacabamiento” que, tal como afirma Kozak, se vuelve problemático en un mundo programado. Lo hace desde la experiencia del lenguaje poético, pero también desde el trabajo con la materialidad del algoritmo, en un desvío de sus usos hegemónicos. De este modo, se sustrae —al menos por un instante y desde lugares raramente habitados por lo literario— de los modos naturalizados de esclavitud maquina (Guattari, 1980), para afirmar que hay lugar, que hay espacios para devenir-con, también en estos entornos, desde la palabra poética.

Además, se trata de una obra que se enfoca en una zona de la realidad que no siempre resulta visible, o cuya complejidad tiende a ser reducida en el uso corriente del ciberespacio. Me refiero a que es una producción que nos habla del modo en que la gobernabilidad algorítmica tiene lugar en cada búsqueda, en cada palabra que se autocompleta, en cada sobrentendido, en cada estado discreto en que la probabilidad del estado siguiente depende solo del anterior, en definitiva, en cada reducción de lo posible a lo existente, en la “tiranía de lo que es” (Rouvroy-Berns). Una producción que discute lo estandarizado desde un trabajo

con la palabra, con el ritmo, con el error, la disonancia, el exceso; que propone el desvío, la interrupción, los modos diversos de completar nuestras frases que no se circunscriben a lo lingüístico, que dan algo de inatrapabilidad a la letra al volverla imagen, sonido, movimiento. Y también en lo lingüístico insiste, con sus complejidades, ritmos y mundos referenciales. De este modo, encuentra una forma disruptiva de ser con las máquinas, y discute la automatización: produce diferencia frente a obturación de las posibilidades subjetivas que generan los algoritmos probabilísticos.

Algunas preguntas a modo de conclusiones parciales

En este trabajo, nos propusimos pensar a partir de la idea de virus como interfaz entre campos algunas de las propuestas de William Burroughs en *La revolución electrónica*. Nos interrogamos acerca de los nuevos ecos y significaciones que la técnica del *cut-up* puede adquirir en tiempos en que lo viral ha asumido nuevas inflexiones en el dominio digital. Dado que pensamos a Internet como un espacio materialmente propicio para el contagio —de virus, pero también de ideas o de afectos— por ser un ecosistema de condiciones ideales para la propagación de reacciones rizomáticas (Marques y Gago), nos preguntamos hasta qué punto recortar y pegar pueden constituir hoy acciones revolucionarias. Sobre todo, en tiempos en que muchas de esas estrategias han sido capitalizadas por ingenieros, analistas de datos, especialistas en marketing. Esas reflexiones, nos llevaron a observar el modo en que se piensa el sujeto en los textos burroughsianos, y a preguntarnos cuál es el espacio para un sujeto de la literatura en una época atravesada por la gobernabilidad algorítmica. En tiempos de viralización, en tiempos en que constantemente nuestros enunciados son interrumpidos, incluso antes de llegar a formularse, por otros enunciados de carácter intrusivo —pienso, por ejemplo, en los teclados predictivos o en los buscadores y sus sugerencias— quizás la dinámica de corte para generar más caos y disturbios no sea una opción —o por lo menos no la única— para discutir lo naturalizado, para repensar lo hegemónico. Con estas ideas en mente, analizamos dos producciones de literatura digital y sus estrategias, guiándonos por algunos conceptos de Cristina Rivera Garza. Desde allí, nos interrogamos sobre la posibilidad de trabajar de otras formas con la materia lingüística, que sí discutan los modos naturalizados del neoliberalismo y del necropoder, y su concepción del lenguaje como mera herramienta al servicio del extractivismo y la apropiación, incluso del material del mundo que es el otro.

En su artículo sobre gobernabilidad algorítmica y perspectivas de emancipación, Rouvroy y Berns señalan la impresionante similitud entre los procesos de producción y transformación continua de “perfiles” generados automáticamente y en tiempo real, de forma inductiva y por cruce de datos heterogéneos, y los metabolismos propios del rizoma de Deleuze y Guattari (p. 185). Se refieren a esta similitud como una “actualización material del rizoma” y se preguntan hasta qué punto el abandono de toda escala jerárquica en beneficio de una normatividad inmanente favorece la emergencia de formas de vida nuevas en el sentido descrito por estos autores (p. 186). ¿Qué sucede cuando no nos vinculamos más que con nosotros mismos, cuando la relacionalidad no está “físicamente habitada por ninguna alteridad” (p. 187)? En la gobernabilidad algorítmica cada sujeto es —afirman— en sí mismo una multitud, pero es múltiple sin alteridad, fragmentado en cantidad de perfiles que se relacionan con sus propensiones, sus deseos, sus oportunidades y sus riesgos. Al mismo tiempo, agregan, “¿no debería una relación, incluso una escena vacía de sujetos, estar siempre poblada, incluso por un pueblo que falta?” (p. 192). La pregunta que intenté formular en este trabajo es si las producciones de literatura digital analizadas constituyen un espacio posible para esa disparidad que Rouvroy y Berns señalan como condición necesaria para una individuación por la relación.

¿Cómo encontrar espacios de subjetivación, otros modos de ser con las máquinas, lo programado, el algoritmo? Las producciones de literatura digital analizadas en este trabajo vislumbran —quizás— un modo posible en sus experimentaciones, o por lo menos vienen a señalar que eso es necesario. Lo hacen en tanto prácticas que problematizan la especificidad del sujeto, a partir de la puesta en evidencia de la inscripción de materiales de los otros, que expresan un común en lo dispar. Y lo hacen también en tanto prácticas de la experimentación que afirman modos diversos de la apropiación, que afirman que no todo puede reducirse a una estimación probabilística, que la poesía, el arte son —todavía— espacios de subjetivación, que no anclan solo en lo humano, que desde la literatura algorítmica también se inventa mundo, que hay modos diversos de decir, de leer, de escuchar, de estar en medio de una frase o de cortar una frase al medio.

Si Gamerro leía en Burroughs un trabajo con el lenguaje como inoculación —en tanto la palabra literaria “fortifica el organismo contra las formas más insidiosas del mal; las palabras de los políticos, de los militares, de los comunicadores sociales, de los médicos, los psiquiatras” (p. 13)— quizás hoy, ya no pueda pensarse en términos de fortificación. Deleuze nos habla de algo distinto de las instituciones de encierro —“lo que importa no es la barrera, sino el ordenador que señala la posición de cada uno, lícita o ilícita, y opera una modulación universal” (p. 4). Paula Sibilia nos dice que ya no hay paredes. Vicente Luy utiliza, en cambio, una palabra lo suficientemente ambigua: “¿Tus palabras no atraviesan las paredes? Modifica tus palabras”. Atravesar no es necesariamente derrumbar. Atravesar es algo que podría realizar el sonido.

Y en este sentido, Burroughs sigue siendo iluminador. Al comienzo de “La generación invisible” afirma que “lo que vemos está en gran medida determinado por lo que oímos” (p. 225). Es eso lo que lo lleva a proponer el *cut-up* como una forma del montaje en la literatura. De allí que invite a desacomodar, a mezclar imágenes y sonidos, a sacar de contexto, como las palabras de la batalla de Rabelais, que distorsionadas y de otro tiempo, podían producir un caos sonoro. La búsqueda de Burroughs, dice Gamerro, es en definitiva la búsqueda del silencio: la búsqueda de “los estados no verbales de la mente” (p. 13). El estado de silencio equivaldría a la cura, del mismo modo que el resto de los virus no se cura por medio de la expulsión sino de la neutralización. Así, dice Gamerro, es posible convivir con el invasor sin ser dominado, *dicho* por él: “solo quien ha alcanzado el estado de silencio puede ser dueño de su lenguaje” (p. 13) Más que al silencio, me atrevo a pensar que, entre tanto ruido, quizás una “revolución electrónica” para los artistas, escritores, programadores, o mejor, para la literatura y la vida de hoy —si la interfaz del virus nos permite situarnos en ese entre-lugar— tenga la forma de entrar en los textos, y hacerlos hablar, y escucharlos. Volver sobre las palabras, no con el gesto de una captura, no para ser dueños de ningún lenguaje, sino para oír. Porque si el control cobra la forma de una modulación, quizás podamos oír y hacer oír otros ritmos. Como esos “ritmos que se independizan de sus dueños”, en el poema de Fernanda Laguna. O como esos signos que aguardan los muertos indóciles de Rivera Garza: como un eco, una reverberación.

Referencias bibliográficas

Adorno, T. (1983). *Teoría estética*. Buenos Aires: Orbis.

Alvarez, J. (2001). *Scalpoema*. Disponible en <https://www.observatorioldigital.ufscar.br/repositorio-da-literatura-digital-brasileira/scalpoema/> Consultado el 31 de julio de 2021.

Alvarez, J. (2012). Manifiesto Escalpoético. Disponible en <http://culturadigital.br/escalpoetica/> Consultado el 31 de julio de 2021.

Anderson, L. (2017). *El corazón de un perro*. Buenos Aires: Editorial Bikini Ninja.

Berardi, F. B. (2018). *Fenomenología del fin*. Buenos Aires: Caja Negra.

RECIAL XII, 20 (julio-diciembre 2021) ISSN 2718-658X. Fernanda Mugica, ¿El lenguaje es un virus? Algunas preguntas sobre literatura digital en tiempos de Big Data y gobernabilidad algorítmica, pp. 35-53.

- Bourriaud, N. (2004). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Buonfrate, M. (2020). *No poseas un miedo*. Disponible en https://www.instagram.com/tv/CD9dRICgBx9/?utm_source=ig_web_copy_link Consultado el 31 de julio de 2021.
- Burroughs, W. (2009). *La revolución electrónica*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Burroughs, W. (2020). La generación invisible. En Autor, *El tiquet que explotó* (pp. 225-237). Santiago de Chile: Editorial Hueders.
- Carrión, J. (2020). *Lo viral*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Da Porta, E. y Tabachnik, S. (2019). Escrituras virtuales y subjetivación. *Heterotopías*, 2(3), pp. 1-10.
- Deleuze, G. (2005). Posdata sobre las sociedades de control. En C. Ferrer (Comp.), *El lenguaje libertario. Antología del pensamiento anarquista contemporáneo* (pp. 115-121). La Plata, Terramar.
- Gache, B. (2020). *De combinatorias, lecturas y crímenes*. Disponible en <http://belengache.net/ensayos/combinatorias.html> Consultado el 31 de julio de 2021.
- Gamerro, C. (2009). Por un arte impuro. En W. Burroughs, *La revolución electrónica*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Goldsmith, K. (2011). *Uncreative writing*. New York: Columbia University Press.
- Guattari, F. (1980). Présentation du séminaire. Disponible en https://web.archive.org/web/20081116053749/https://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/801209.pdf Consultado el 31 de julio de 2021.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno* [Trad. Helen Torres]. Bilbao: Editorial Consonni.
- Kamenszain, T. (2009). Las únicas palabras verdaderas son las palabras que se tocan. Entrevista a William Burroughs en: Burroughs, William. *La revolución electrónica*. Buenos Aires, Caja Negra.
- Kozak, C. (2011). Tecno-poesía experimental y políticas del acontecimiento. *Actas del Seminario Internacional Ludión/Paragraphe*, pp. 53-63.
- Kozak, C. (2017). Esos raros poemas nuevos. Teoría y crítica de la poesía digital latinoamericana. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, 3(4), pp. 1-19.
- Kozak, C. (2019a). Poéticas/Políticas de la materialidad en la poesía digital latinoamericana. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 20, pp. 71-93.
- Kozak, C. (2019b). Derivas literarias digitales: (des) encuentros entre experimentalismo y flujos culturales masivos. *Heterotopías, Revista del Área de Estudios Críticos del Discurso*, pp. 1-24.
- Laguna, F. (2018). Terminaron los 90. En *Los grandes proyectos*. Buenos Aires: La Página.
- Luy, V. (2010). *Plan de operaciones*. Buenos Aires: Crack Up.
- Machado de Assis, J. M. (2003). *Memorias póstumas de Blas Cubas*. Buenos Aires: Editorial De la Flor.
- Marques, D. y Gago, A. (2021). Language Has a Virus: from figure of thought to experimental laboratory. *Electronic Literature Knowledge Base*.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Madrid: Melusina.
- Mugica, F. (2020). Escenas de lo inatrapable en el medio digital: las producciones de Carlos Gradín, Paloma González Santos y Leonardo Solaas. *Estudios de Teoría Literaria*, 10(21), pp. 177-187.
- Parikka, J. (2007). *Digital Contagions: A Media Archeology of Computer Viruses*. New York: Peter Lang.
- Perloff, M. (2010). *Unoriginal genius*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Remírez, F. (2013). Generación de textos por cadenas de Markov. Disponible en <http://biblumliteraria.blogspot.com/2013/05/generacion-de-textos-por-cadenas-de.html>
- Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desappropriación*. México: Tusquets.
- Rocha, R. (2014). Contribuições para uma reflexão sobre a literatura em contexto digital. *Revista da Anpoll* (36), p. 160-186.
- Rouvroy, A. y Berns, T. (2013). Gouvernamentalité algorithmique et perspectives d'émancipation. Le disparate comme condition d'individuation par la relation? *Réseaux*, (177), pp.163-196.
- Rodríguez, P. M. (2019). *Las palabras en las cosas. Saber, poder y subjetivación entre algoritmos y biomoléculas*. Buenos Aires: Cactus.
- Schönberger, V. (2013). *Big data. La revolución de los datos masivos*. Madrid: Turner Publicaciones.
- Sibilia, P. (2013). *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Solaas, L. (2018). Autómatas creadores: los sistemas generativos en el cruce del arte y la tecnología. Disponible en <https://solaas.medium.com/aut%C3%B3matas-creadores-los-sistemas-generativos-en-el-cruce-del-arte-y-la-tecnolog%C3%ADa-f6d36dc1edd5> Consultado el 31 de julio de 2021.
- Solaas, L. (2020). El virus y el cese de todo lo incesante. Disponible en <https://solaas.medium.com/el-virus-y-el-cese-de-todo-lo-incesante-c960c6b3dd5a> Consultado el 31 de julio de 2021.

Notas

¹ Desarrollo esta cuestión en mayor detalle en “Escenas de lo inatrapable en el medio digital: las producciones de Carlos Gradín, Paloma González Santos y Leonardo Solaas” (2020) en *Estudios de Teoría Literaria*, vol. 10, n° 21, pp. 177-187.

² Es posible afirmar que se trata de una obra de literatura digital, de acuerdo con la definición de Claudia Kozak, en tanto ha sido generada, “en/por/desde/hacia dispositivos electrónicos, actualmente digitales”, es decir, se trata de un tipo de “literatura programada en código binario, a partir de la creación o el uso de diversos *softwares* y cuya experimentación también queda ligada a interfaces digitales” (2017, p. 223).

³ La obra puede visualizarse aquí: https://www.observatorioldigital.ufscar.br/repositorio-da-literatura-digital-brasileira/scalpoema/?s=scalpoema&perpage=12&order=DESC&orderby=date&pos=0&source_list=collection&ref=%2Frepositorio-da-literatura-digital-brasileira

⁴ En palabras de la autora, “a leitura da poesia desde sempre exigiu a apreensão de algo para além das palavras impressas: o silêncio deve ser lido entre versos e estrofas; a mancha desenhada pela inscrição das palavras na página em branco joga com os significados dessas palavras” (Rocha, 2014, p. 180)

⁵ Me refiero a prácticas de apropiación y desappropriación que por medio del *copy-paste*, el plagio, el *remix*, la reactualización del *collage*, la estética citacionista y el trabajo con “lo ya hecho” cuestionan la concepción tradicional de autoría (Perloff, 2010).

⁶ Utilizo el verbo “parsear” en un sentido al mismo tiempo lingüístico y computacional, para referir el proceso exhaustivo de división de algo en sus partes —una oración, un código—, para estudiarlas de forma individual.

⁷ La obra puede visualizarse aquí:

https://www.instagram.com/tv/CD9dRICgBx9/?utm_source=ig_web_copy_link