

Literatura digital y globalización: una encrucijada en torno al potencial político

Germán Ledesma
UNS-CURZA/UNComa
Argentina

La propuesta del siguiente artículo es tomar algunas apreciaciones del último libro de David Joselit, de modo de que sean operativas metodológicamente para leer experimentos de literatura digital argentina. La idea es que la lectura del texto teórico –sumada a cierta bibliografía complementaria– supere los alcances de una reseña crítica, en el sentido de ir más allá de un comentario y una valoración de las principales hipótesis y enunciados, para que su perspectiva se convierta, a su vez, en un marco para el abordaje de proyectos literarios que se inscriben en el universo del arte contemporáneo global en un sentido amplio.¹ Esto tiene algunas implicancias. En principio, a partir del texto de Joselit, la lectura de los proyectos estéticos puede adoptar cierto pulso periodístico (es decir, cierta atención a procesos extra-artísticos que son de una inmediatez vertiginosa) y, por otro lado, un movimiento similar ocurre, pero dentro de los márgenes del arte, ya que se requerirá de una perspectiva ampliada que entienda que una zona de la literatura ha pasado a formar parte

¹Por “arte contemporáneo global” Joselit entiende no el arte que se produce en todas partes del mundo sino aquel que circula de manera global. En una entrevista que le hicieron Jazmín López y Patricio Orellana para el blog de la editorial Caja Negra, a propósito del lanzamiento del libro, sostiene: “lo defino en términos de artistas que circulan en redes globales de manera amplia. No estoy hablando de todo el arte de todas partes. Y, por supuesto, si bien no tengo un estándar cuantitativo exacto, tiene que ver con una forma de movilidad” (2020, s/n). En esta línea, las condiciones contemporáneas de producción, circulación y recepción de las obras y las prácticas estéticas se recortan como parte fundamental del problema: “el significado de una imagen –continúa Joselit– tiene tanto que ver con su contenido literal como con la manera en la que circula” (2020, s/n). En sintonía con esto último, el contenido de las obras mediales que proponemos analizar pasa también por el modo de circulación, de lo que se desprende que existe “una variedad de relaciones entre circulación, poder y sentido” (Joselit, 2020, s/n).

de un entramado simbólico donde el componente visual es preponderante. Con esto, veremos, la categoría que cobra relevancia es la de la “política” en dos niveles; es decir, entendida como una práctica aparte con cierta especificidad y a la vez, dentro del corpus seleccionado, como una “política estética”.² De hecho, la idea es reponer cierto componente político en la discusión artística y desde allí realizar apreciaciones generales sobre la literatura digital y su campo de problemas.

Globalización y sitio específico: una tensión productiva

En *Tradición y deuda* (2021), Joselit hace un diagnóstico sobre la vida del presente y señala la deuda como instrumento clave de la dominación. Este elemento –que aparece ya en el título de su trabajo– tiene al menos dos niveles: por un lado, la idea de “deuda” se constata en la esfera cultural, teniendo en cuenta el vínculo que mantendrían las zonas “epigonales” con la modernidad occidental y, por otro lado, se constata en la esfera económica, ya que la deuda hoy se constituye como técnica de gobierno de esas mismas zonas mediante préstamos de agencias financieras internacionales. Para Joselit, la deuda financiera y su “derivación” (la idea de que hay una deuda cultural) transitan un mismo recorrido.³ Este esquema plantea una serie de limitaciones al desarrollo de las naciones endeudadas, pero el momento es crítico no solo para las zonas “epigonales”: paralelamente, Joselit habla de una reactivación mundial de la tradición frente a la desposesión cultural,

²Para diferenciar la política como una práctica que se inscribe en un campo relativamente autónomo de una “política estética”, esta última propia de las obras de arte, son interesantes algunos planteos de Jacques Rancière cuando define el “régimen estético”. Para el teórico francés, las obras son políticas cuando intervienen en forma de disenso en un régimen de sensibilidad; es decir, cuando se da “la discontinuidad de las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles a través de las cuales es apprehendida” (2005, s/p). Según sus propios términos, esta situación se traduce como “experiencia de ruptura con la distribución jerárquica de lo sensible” (2005, s/p).

³ En sus propios términos, “la dominación a través de la deuda y la presunción de derivación cultural convergen, porque así es como funciona el colonialismo, denigrando la cultura dominada o colonizada, sea a través de la deuda, como ahora o, en otros tiempos, a través de la colonización literal” (2020, s/n).

incluso en los países centrales, producto del neoliberalismo. Las políticas proteccionistas de Donald Trump, así como las de Boris Johnson y todo lo relativo al brexit son ejemplos recientes y paradigmáticos, pero también la invasión rusa a Ucrania que pone de relieve, según una tapa lúcida de la revista *Time*, “El regreso de la Historia”.⁴ La sensación se correspondería con la de estar atravesando una especie de Re-Modernidad.⁵ Por supuesto que restan ver los alcances de este estado de situación, pero en cuanto a lo que nosotros respecta se trata de un momento interesante para pensar el arte contemporáneo y sobre todo ciertas tensiones que se dan en la expresión estética entre lo global y lo local. ¿Qué hace el arte global en un mundo que parecería cerrar cada vez más sus fronteras? ¿Qué hace el arte en un mundo contradictorio, de fronteras cerradas, pero a la vez hipercomunicado a través de las redes digitales como nunca antes?

Entonces, habría un margen para recuperar la discusión política desde un punto de vista estético, tal como está sucediendo en otros órdenes (ya sea el estrictamente político, incluyendo allí sus derivaciones bélicas). En esta línea, Joselit plantea una hipótesis a propósito de dicha potencialidad política, la cual radicaría en la reescritura de las narrativas y de las periodizaciones históricas, de modo de producirse una “sincronización” de temporalidades y saberes alternativos a los que Occidente presenta como inevitables. En ese sentido, su propio trabajo puede leerse como una problematización del mapa geopolítico que se consolida en 1989, ya que pone de relieve una cartografía alternativa al sincronizar el

⁴La tapa reza “The return of History. How Putin shattered Europe’s dream”, en la edición del 14 de marzo al 22 de marzo de 2022. Disponible online: [obkladynka-zhurnalu-Time-2.png \(1500×1999\)](https://www.voxukraine.org/obkladynka-zhurnalu-Time-2.png) (voxukraine.org)

⁵Este concepto lo construyo a partir de una idea de Juan José Mendoza; en un artículo publicado en la revista *El Matadero* (2018) habla de “Remodernismo”, para referir a una especie de actualización de la modernidad literaria del siglo XX en el siglo XXI. Entonces, jugando con este concepto, y atendiendo a las distinciones que hace Perry Anderson en “Modernidad y Revolución” entre los conceptos asociados de “modernidad”, “modernización” y “modernismo” (el primero para designar una etapa histórica, el segundo a una serie de procesos sociales y el tercero a una corriente estética), se puede pensar en este otro concepto de Re-Modernidad para referir a la esfera social y política en la actualidad.

centro (Norteamérica y Europa) con el mundo poscolonial (Australia, India y África), con los realismos socialistas soviético y chino, y con lo que llama el *Arte no oficial* de Latinoamérica y Europa del Este.⁶ Pero, por supuesto, esta sincronización no se da de manera neutra, ya que contiene en su interior distintas inequidades en varios niveles, como el cultural y el económico.⁷

Entonces, para Joselit, el arte contemporáneo global es un campo de lucha entre distintas formas de “sincronización” (2021, 21) –esto significa que el circuito artístico se ve afectado por los modos curatoriales de sincronizar elementos discretos–; allí radicaría su potencial político. Esto, que muchas veces se traduce en tensiones entre lo local y lo global, pone en escena el problema de las jerarquías. A partir de allí, se activan una serie de preguntas en función de entender la operatoria política en cada caso: ¿los elementos de determinada obra quedan supeditados unos a otros o conviven de manera armoniosa? ¿Los proyectos artísticos del presente pueden superar el famoso “fin de la Gran División” posmoderno entre lo alto y lo bajo (aunque también entre lo central y lo periférico) y llevarlo a un nuevo nivel?⁸

Más allá de aquellas asimetrías que quedan expuestas en *Tradición y deuda*, la hipótesis de Joselit con respecto a los alcances del arte contemporáneo global es optimista: según sus términos “la globalización del arte tiene el potencial de corregir la desposesión cultural

⁶ “Estas genealogías modernas –en la propuesta de Joselit– surgidas en diferentes lugares del mundo durante comienzos y mediados del siglo XX, están sincronizadas unas con otras, así como con el modernismo occidental, para producir lo que llamamos ‘arte contemporáneo global’” (2021, 38).

⁷ Para ilustrar estos procesos, Joselit recupera del cubano Gerardo Mosquera (1994) la distinción entre “culturas curadas” y “culturas curadoras”. Como señala Paola Cortés Rocca, “el carácter disimétrico entre curado y curador vuelve a reforzar la relación entre expropiación y deuda” (en Joselit, 2021, 21). En el texto de Mosquera, esta distinción se encuentra en la página 135.

⁸ En *Después de la Gran División* (2002), Andreas Huyssen plantea, como parte del paradigma posmoderno, la caída en la distinción de las categorías de “arte elevado” y “cultura de masas”.

que el modernismo occidental ha ejercido en el Sur Global” (31).⁹Para ello, uno de los procedimientos centrales es el viejo *readymade*, que permite proyectar (en la estela del apropiacionismo) problemas referidos a cierta “justicia epistemológica”. “Un mismo objeto –aclara Joselit– puede ocupar diversos marcos de referencia a la vez” (2021, 40), a partir de lo cual se abriría un abanico para operar y establecer “afirmaciones epistemológicas múltiples” (2021, 40). En este sentido, afirma que “es posible ver la apropiación como una forma de pastiche posmoderno que funciona muy bien para negociar con la diferencia cultural a través de la yuxtaposición de diversas imágenes que confluyen en una misma obra” (2021, 133).

Esta nueva justicia epistemológica, como decíamos, se vería en actos curatoriales dirigidos a reconfigurar las antiguas jerarquías de la cultura y el arte. En esta línea, Joselit pone como ejemplo paradigmático la muestra “Magiciens de la Terre” de 1989 en la III Bienal de La Habana, en la que el curador Jean Huber-Martin yuxtapone elementos de artistas occidentales y productores indígenas que comparten cierta lógica visual pero que fueron pensados en condiciones culturales muy disímiles.¹⁰Y el ejemplo es interesante, porque a la vez que el procedimiento queda claro permite poner en discusión su efectividad política. La pregunta que surge es si no hay cierta fagocitación o vaciamiento de los elementos “no occidentales” al ser trasladados al perímetro cerrado del museo; o, para recuperar términos que usa el propio Joselit, si los elementos aborígenes de la muestra no quedan reducidos a una lógica neoliberal. El pastiche posmoderno, sabemos, contiene en sí una potencia política al reconfigurar por definición las distintas jerarquías, pero la pregunta aquí

⁹ Al ponerlo sobre el fondo del diagnóstico general en cuanto a la cultura y al estado de situación de los distintos países, este optimismo resulta llamativo. Y es que, por momentos, más que un análisis, el libro parecería aportar un programa para el arte contemporáneo global. Es decir: habría algo en el abordaje de Joselit del orden de lo programático; sin embargo, eso no les quita valor a sus planteos sobre la potencialidad política del arte en el presente.

¹⁰Cf. Joselit, 2021, 60.

es si esa reconfiguración tiene efectivamente una fuerza liberadora respecto a las agendas impuestas por el Norte Global en materia de arte y tecnología. Y dicho cuestionamiento es importante porque una inquietud similar es trasladable a los experimentos de literatura y arte digital que trabajan a partir de la apropiación de materiales tradicionales (materiales que parecerían haber tenido un sitio específico durante mucho tiempo y que ahora, en el desplazamiento propio de la operación, muchas veces quedan reducidos y eclipsados por las potencialidades procedimentales del propio medio).¹¹ En ambos casos, las obras recuperan elementos de la tradición pero a partir de herramientas técnicas que hacen al ecosistema digital-global y en ese gesto puede leerse cierta limitación en cuanto a lo que podríamos pensar como una política identitaria desde la producción estética, porque hoy ese ecosistema está cimentado, justamente, en una lógica neoliberal. O sea: no es que la incorporación de la tecnología vacíe de plano cierta expresión idiosincrática de artistas “nacionales” (ya que los espacios periféricos, aunque a veces de manera precaria, también fueron alcanzados por el avance tecnológico) pero en esa incorporación suele haber más que un trabajo naturalizado con nuevas herramientas; se trata, en cambio, de estrategias muy puntuales a partir de las cuales esa condición de artista “nacional” se ve reconfigurada en una categoría que podríamos definir como “líquida”, para operar ocasionalmente en un mercado global.¹² Sin embargo, al igual que el corpus con el que trabaja Joselit, el análisis hay que hacerlo a partir de cada ejemplo en particular.

¹¹Incluso, si sabemos leer, este reparo por momentos está como tensión dialéctica en el propio trabajo de Joselit, cuando habla de “La paradoja crítica de la diferencia” (2021, 202) a cuento de una obra del anglo-nigeriano Yinka Shonibare. El concepto es de OluOguibe y refiere a la necesidad de los artistas epigonales de construirse como únicos en su diferenciación con respecto a los grandes centros, pero a la vez de no pasar el límite de lo deseable en esa diferencia, según los parámetros de un lector occidental y urbano. En el texto de OluOguibe el desarrollo de este concepto se encuentra en la página 42.

¹²Un ejemplo bien claro de esto es que la mayoría de los títulos de las obras digitales llevan su versión en inglés e incluso muchas veces la única versión del título propuesto es en inglés.

En principio, los experimentos digitales hacen uso tanto de un acervo histórico global como de las diferentes tradiciones locales. En ese aspecto, que deriva del corpus entendido como una serie, ya hay una tensión explícita que tiene que ver con lo que venimos desarrollando. Por poner algunos ejemplos argentinos, en cuanto a la apropiación global podríamos nombrar "El diario de Adán y Eva" de Mariano Sardón, que produce una visualización en una pantalla con cierto carácter concreto a partir del libro de Mark Twain que lleva el mismo nombre, oportunamente descargado de internet; "Eliotians" de Iván Marino, también un proyecto de poesía concreta que recupera fragmentos de la obra del poeta británico-estadounidense T.S. Eliot; o "Eveline, fragmentos de una respuesta" de Marina Zerbarini que produce un discurso extrañado a partir de una serie de relatos del escritor irlandés James Joyce. Es decir, en parte del corpus hay un gesto consciente de inscripción en cierta centralidad occidental que tiene que ver con pensar a la cultura en sentido amplio. Pero, en paralelo (en realidad en otros bloques de esa misma cadena de producción artística digital) están los proyectos que se apropian de materiales locales y ese gesto se vuelve incluso más significativo en este contexto, podríamos decir, de "transculturalidad". Entre ellos, se destacan "Perlongherianas" de Iván Marino, un pastiche poético con versos recuperados y reordenados del escritor argentino Néstor Perlongher; "Si es argentino y todavía (inicié un paisaje interior)" de Milton Läufer, un texto generado por computadora a partir de la obra de Osvaldo Lamborghini (en algún punto cercana en términos estético-políticos a la de Perlongher); "El peronismo (spam)" de Charly Gradín, un experimento de googlepoesía donde una serie de enunciados que surgen de la búsqueda "El peronismo es como" se reordenan para darle un ritmo poético al texto y que tiene como fondo el fenómeno cultural y político del peronismo; o "Cuatro días con Borges en mente" y "Libros de arena" de Sardón, que recuperan información y fragmentos de obra del escritor canónico Jorge Luis Borges. A esta serie, si bien no se trata de literatura digital en sentido estricto

(pero sí de un experimento que entra en constelación con las “tecnopoéticas”)¹³ podríamos sumar *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* de Pablo Katchadjian que, a partir de un procedimiento técnico, reordena los versos del gran poema nacional argentino, de modo de generar asociaciones propiciadas por el azar y sobre todo un ritmo nuevo, que hacen al sentido nuevo del poema.

Entonces, pensando en la serie completa, pero sobre todo en los ejemplos que recuperan materiales tradicionales, la dinámica entre lo global y lo local aparece como un problema teórico-crítico. Del planteo de Joselit (del análisis y del recorte que lleva a cabo) se desprende que hoy lo local es un componente básico de lo global y de lo contemporáneo, y ahí ya hay un diagnóstico que puede resultar político, pero también puede derivar en una encrucijada o en el peligro de que las distintas categorías terminen por disolverse. En realidad, Joselit lo piensa como un efecto “paradójico” de la globalización, que presenta cierta preeminencia del sitio específico. En una entrevista que brindó para el blog de la editorial Caja Negra, afirma:

Lo que funciona, en términos de globalidad, es la dualidad de una obra de presentarse como arraigada culturalmente, y al mismo tiempo hacer que el propio contexto sea extremadamente móvil en términos de cómo va a ser entendido en otra parte. Y por eso la cuestión de la herencia es tan importante: como recurso para obtener movilidad en una economía global que valora marcas de especificidad, al mismo tiempo que vuelve el mundo más homogéneo. Es la paradoja de lo global (2020, s/n).

¹³El término es de Claudia Kozak y refiere a aquellos experimentos estéticos que “asumen su entorno técnico” (2012).

A riesgo de resultar esquemáticos, nosotros consideramos que más bien cabría discriminar las categorías y ver cómo funcionan por separado; pensar, por ejemplo, lo global como un efecto concreto de la circulación, a tal punto de que los objetos mismos pasarían a ser “globales”, en contraposición a aquellos elementos que tienen un anclaje fuerte en un sitio específico, prácticamente fijo, y que fueron pensados sin tener en cuenta esos efectos posibles de una circulación más amplia. Dicho esto, las preguntas rectoras del análisis en objetos que parecerían operar en un pliegue entre lo local y lo global son varias: ¿de qué manera la tradición recuperada se inscribe en una dinámica global y qué hace la obra en ese sentido? ¿Los elementos aparecen “encapsulados” o “como recurso vivo”?¹⁴ ¿La herencia se “reanima” en la literatura digital?¹⁵ ¿Se da una sincronización violenta entre las distintas capas de temporalidad que hay en juego? ¿Por qué se apropiaron esos materiales y no otros? O en términos bien amplios: ¿qué hace el presente con el pasado?

Una punta del ovillo para desandar las respuestas, aunque ocasionalmente tengamos que recapitular, es aquel optimismo que al comienzo señalábamos en Joselit, uno que plantea que el arte pretendidamente global pero producido en los márgenes de Occidente tendría la capacidad para reacomodar las jerarquías de la cultura; en este sentido, afirma que “la reactivación de la tradición puede cancelar una deuda con un canon euroamericano” (2021, 234). A partir de aquí podríamos imaginar una serie de respuestas, o al menos cierta inclinación en las respuestas a las preguntas del párrafo anterior, pero también es un punto donde ese optimismo puede ser observado (y en tal caso discutido), ya que las operaciones de los experimentos digitales aparecen como poco lineales. En principio, es cierto que se puede analizar la actualización de la tradición como una forma de rechazar un endeudamiento simbólico y cultural con los centros cosmopolitas (es decir, hay una clave de lectura

¹⁴Parafraseo a Joselit, cf. 2021, 52.

¹⁵*Ibidem.*

posible en esa línea) pero paralelamente es insoslayable que los relatos de una alegoría nacional (o aquellos que puedan inscribirse en ciertos debates en torno a “lo nacional”) en el contexto digital quedan “sincronizados” con las expectativas de esos grandes centros. En este sentido, como adelantamos al comienzo, en los distintos proyectos estéticos es fundamental el uso de los nuevos medios para modernizar aquellos elementos de la tradición. Esto permite que ocasionalmente puedan inscribirse en un tipo de circulación global que reclama a todo exotismo ser enmarcado en un lenguaje común, de modo que sea entendible rápidamente en distintos lugares, como si se tratara de una especie de “traducción”. Es decir, si la sincronización de elementos diversos representa para Joselit un modelo alternativo (y políticamente cargado), no hay que desestimar a su vez que el modelo de la globalización neoliberal también opera por “sincronización”,¹⁶ ya que todo es pasado por el filtro del mercado, a punto tal de que el arte mismo puede convertirse, sencillamente, en un activo financiero más.¹⁷

Teniendo en cuenta estas complejidades, pasemos revista por los ejemplos seleccionados. “El diario de Adán y Eva” consta de una pantalla de luz blanca (en rigor, son dos pantallas iluminadas en blanco con una lámina polarizadora transparente) donde se visualizan fragmentos del texto de Mark Twain, que aparecen y desaparecen, a tal punto que las letras simulan salir volando de la página. El proyecto, en línea con la utopía concretista, aúna letra y movimiento en el contexto de una estética bien tecnológica:

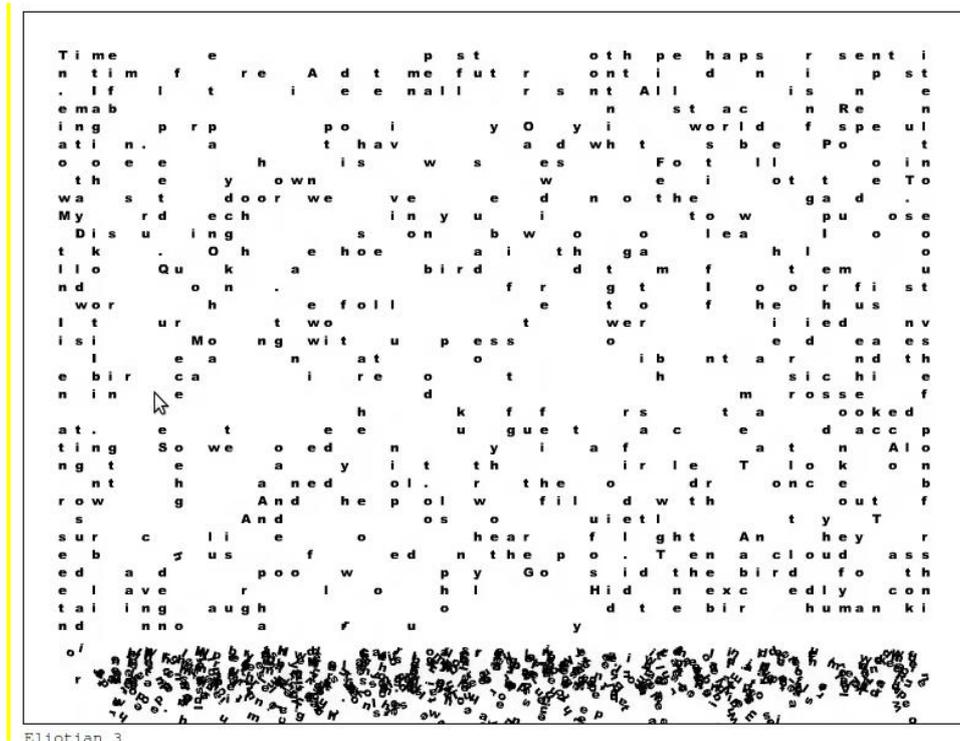
¹⁶ Esto lo expresa el propio Joselit en la entrevista para el blog de Caja Negra: “(La sincronización) puede ser un proceso muy opresivo. Si sincronizás la producción en todo el mundo, básicamente estás sincronizando la pobreza con el capital” (2020, s/n).

¹⁷En este sentido, quizá cabe recuperar una serie de recaudos con respecto a la categoría de “contemporáneo” ya que, como señala Joselit cuando cita de Sousa Santos “la falacia de la falsa contemporaneidad”, esta tiende a borrar las relaciones desiguales de poder. En términos de Sousa Santos: “no hay lugar para dar cuenta de la no contemporaneidad de lo simultáneo e incluso algo más importante: de diferentes formas de ser contemporáneo” (en Joselit, 2021, 152).



(Imagen tomada de la web del autor)

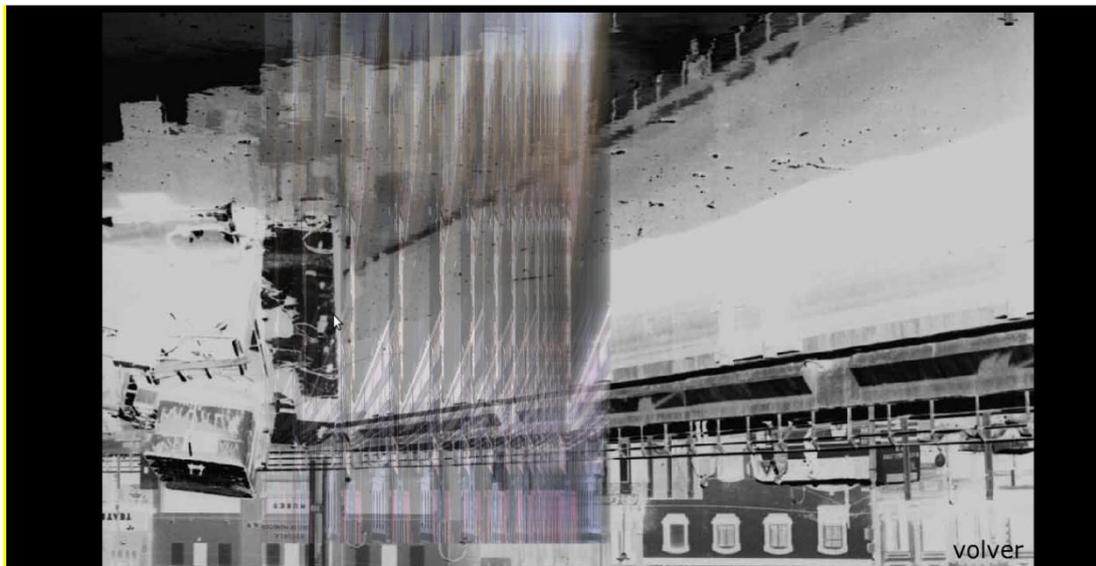
La visualización de “Eliotians”, por su parte, se realiza directamente en la pantalla del dispositivo de cada usuario. Sobre un fondo blanco, un texto de Eliot en letras negras cae al pasar por encima el cursor, agregando el componente de interactividad propio de las redes digitales:



Eveline 3

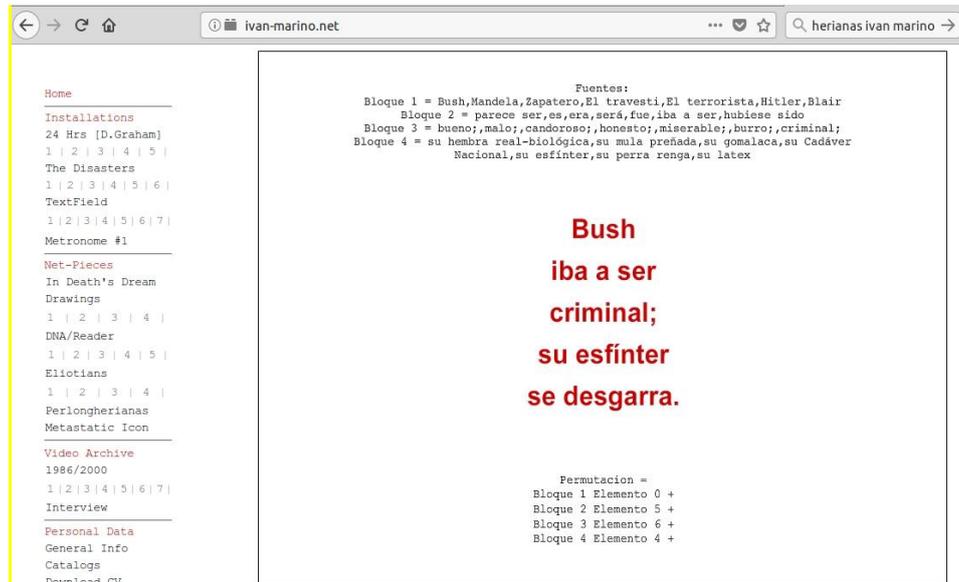
(Captura de pantalla)

“Eveline, fragmentos de una respuesta”, también desde el dispositivo de cada usuario, permite una navegación por diferentes ventanas, desde las cuales los textos de Joyce se confunden con un universo de imágenes y sonidos que aluden al nuevo ecosistema multimedia, así como a la condición de hipertextualidad:



(Captura de pantalla)

Dichos elementos modernizadores y tecnológicos respecto del material apropiado (textos de la alta tradición literaria de los siglos XIX y XX) se repiten en aquellos experimentos que recuperan material de la tradición local. “Perlongherianas”, por ejemplo, desde el dispositivo de cada usuario, presenta un fondo blanco sobre el que se destacan en rojo una serie de versos reacomodados de Perlongher, mientras que sobre el margen superior se ven las “fuentes” de donde se toman esos versos, distribuidas en bloques, y sobre el margen inferior se ve el orden de la permutación, explicitando así el componente programado del proyecto:



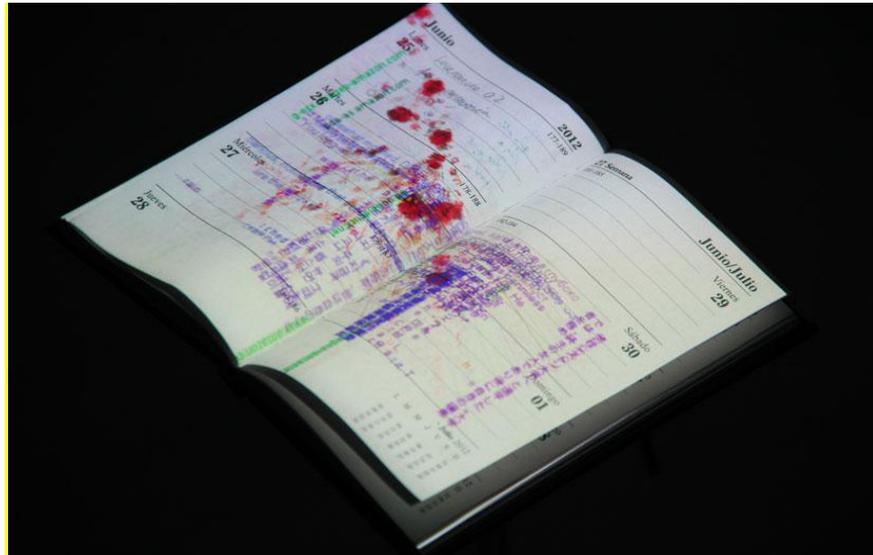
(Captura de pantalla)

“El peronismo (spam)”, por su parte, consta de un poema que se va desplegando a un ritmo que impide detenerse en una lectura detallada, ya que los versos desaparecen luego de un instante, todo acompañado por música tecno que forma parte del sentido de la visualización:



(Captura de pantalla)

Por otro lado, “Cuatro días con Borges en mente” se trata de una proyección sobre las páginas abiertas de una agenda. En este caso, la agenda deriva en pantalla blanca sobre la que se mueven una serie de manchas coloridas en las que derivan las letras de la información recopilada:



(Imagen tomada de la web del autor)

Algo similar ocurre en “Libros de arena”, ya que nuevamente se trata de una proyección que deriva en formas casi abstractas, pero esta vez sobre un cubo de arena. En rigor, es una instalación interactiva en la que el espectador-usuario puede ir modificando las formas que se proyectan a partir del movimiento de sus manos:

tecnológico, pero además porque los autores intervenidos representan posiciones distintas dentro del canon, lo que implica que no toda apropiación tiene el mismo efecto.¹⁹ Pero, en términos generales, podemos afirmar que los materiales con los que trabaja la literatura digital asumen formas nuevas que se adecuan a una circulación global, en línea con la nueva estética medial pero también a partir de ser pasados por el tamiz de procedimientos ya validados en el mundo del arte contemporáneo, como la abstracción y el *readymade* (o la copia en tanto rasgo de autenticidad dentro de esa misma lógica).

Anacronismo y “fósil”: la posibilidad de un programa político para el arte digital

En este sentido, sobre el fondo de ese impulso modernizador que se constata en los experimentos digitales (pero sobre todo a contrapelo), se puede considerar el poder del anacronismo como potencia política. Este concepto es útil para analizar los modos que tiene la literatura para operar en el presente y, en especial, para evaluar cierta potencia (ya sea positiva o negativa) de la literatura digital. Porque el peligro de que los experimentos queden eclipsados por la propia dinámica de circulación medial podría encontrar un antígeno justamente en cierta lógica que parecería perimida. Es cierto que la cultura visual hoy se recorta como esfera pública transnacional, más efectiva que “las instituciones geopolíticas convencionales” (Joselit, 2021, 335), de donde se deriva un margen de acción muy específico radicado en el carácter técnico y visual de la literatura digital, pero el riesgo es que esa cultura visual termine fagocintándolo todo, incluidas las fuerzas que este tipo de experimentos puedan llegar a desplegar en ese mismo entorno. En este sentido, contra una visión más inmediata, la literatura “tradicional” (la que se sigue escribiendo como hace 50 años y sigue buscando la publicación en papel como criterio de legitimación) puede proponer otros tiempos de lectura que no se ajusten a los mandatos más mercantiles en los que fue

¹⁹Con respecto a *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, por ejemplo, César Aira señala que “el resultado es un poema a la vez extraño y conocido, una cámara de ecos del poema nacional” (en Terranova, 2015).

derivando la cultura digital (con sus tendencias virales, sus *clickbates* y sus fantasías rectoras de monetización), al igual que la pintura que hoy adopta la gracia de los lenguajes muertos. En la entrevista que le hace Caja Negra, Joselit afirma lo siguiente sobre la pintura (y en principio cabe para la literatura de tipo “tradicional”):

La pintura puede reducir la velocidad de circulación de las imágenes. Al modular la velocidad de algo, se puede ver su actividad de manera diferente. Se la puede rastrear. (...) La pintura puede ralentizar y rastrear los diferentes movimientos y velocidades de las imágenes digitales. Hay algo poderoso ahí, una diferencia que se abre entre un referente y su percepción retardada por parte de la persona que mira, y que está marcada tanto por el paso del tiempo histórico como por la temporalidad de la acción manual de pintar (2020, s/n).

Si trasladamos estas ideas a la literatura que todavía busca un lector aislado y silencioso, se traduciría como “reducción de velocidad de las imágenes”, “percepción retardada” y “gesto artesanal”. Sin embargo, la literatura digital funciona bajo otro régimen, en el sentido de que justamente busca adecuarse a una nueva velocidad, dada por su presente histórico y por el contexto mediático en el que se produce. Entonces pensar su politicidad también es reponer un gesto de vaciamiento con respecto a su propio anacronismo en cuanto “literatura”. Porque los proyectos digitales señalan su condición literaria en la apropiación de materiales de Mark Twain, Eliot, Perlongher, Lamborghini, Borges, Hernández, y en el propio trabajo con el componente verbal en un nuevo ecosistema, pero en paralelo activan la inquietud sobre cómo calibrar dicha condición literaria sin perder la inscripción medial que hace a la naturaleza de lo digital.

Quizá el modo de asumirse como políticas en un sentido disensual (si es que cabe que lo hagan), más allá de esta imposibilidad del anacronismo, sea en su inscripción en el

presente con la fuerza del “fósil”.²⁰ “Anacronismo” y “fósil” son términos muy afines pero que no designan exactamente lo mismo. Mientras que el anacronismo parecería imposible por la propia inscripción medial de los proyectos, sí lo es la activación del “fósil”, no tanto en el señalamiento a aquellos materiales literarios con los que trabajan sino en la filiación ampliada dentro de la tradición estético-visual argentina, específicamente en el arte tecnológico que se produjo durante la década del sesenta. Porque las tensiones entre lo local y lo global no son nuevas, como no es nueva la globalización. Esto designaría el “fósil”: no una mera ralentización sino distintas capas de temporalidad superpuestas, ya que se constituye a la vez de dos tiempos (el del pasado y el del presente).

El desarrollo de esta filiación quedará para un futuro trabajo en desarrollo, pero este es el espacio para enunciarla a la manera de hipótesis de trabajo, porque de allí puede desprenderse cierta potencia política en los experimentos más recientes. Si bien esa potencia puede ir más allá de las tensiones entre lo local y lo global (que es el tema de este artículo), lo que cabe decir aquí es que el trazado de una línea histórica está en función de que la literatura digital gane espesor y profundidad en cuanto a la zona específica en la que opera (esto es, en el vínculo entre arte y tecnología). Porque, en efecto, hay otra tradición “viva” contenida allí, que está atravesada por la política y que permite leer los nuevos experimentos en un marco ampliado donde suelen aparecer sentidos que exceden la mera exploración

²⁰ Para pensar las distintas capas de temporalidad, a su vez Joselit recupera de AkramZaatari y Hannah Feldman “los dos tiempos diferentes del fósil”. Con este concepto ellos hacen referencia a una manifestación simultánea de “tiempo pasado” (el de la historia profunda) y “tiempo presente” (el de la interpretación contemporánea). Si bien la idea de Zaatari y Feldman tiene una implicancia epistemológica (en el sentido de referir a un trabajo con aquello que es “descubierto”) sirve para pensar las operaciones de artefactos estéticos que parecerían fundarse en la más rabiosa contemporaneidad y que, sin embargo, contienen, en su propia manifestación, signos de edades anteriores. En especial a Joselit le sirve para componer su concepto de “sincronización”, donde las genealogías culturales se superponen a veces incluso de manera contradictoria. En el texto original de Zaatari y Feldman esta idea de “los dos tiempos del fósil” se encuentra en la página 64.

de la novedad medial. Entre esos experimentos se encuentran algunos de los que Joselit identifica como *Arte no oficial* latinoamericano, como puede ser el “Arte correo” de Antonio Vigo, el “Arte de los medios” de Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari o las exploraciones técnico-estéticas de Jorge Glusberg en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC).²¹ A grandes rasgos, estos proyectos trabajaban a partir de las características de los medios masivos de comunicación –en un contexto de radicalización política muy fuerte– con la mirada puesta en procesos que iban más allá de la esfera mediática. A partir de la interactividad, la desmaterialización, el multimedia, la clave conceptual, el apego a los circuitos matemáticos, el uso de computadoras, la apropiación, el carácter proyectual, la ilegibilidad, los materiales extra-artísticos, la serialización y la multidisciplina, intentaban poner en jaque (o al menos desnaturalizar) el sistema en el que estaban inscriptos, tanto el artístico como el social y político en un sentido amplio. En ese sentido, la Re-Modernidad –que en el comienzo pensamos como diagnóstico cultural y político del presente– quizá se recorte como la gran posibilidad para que la literatura y el arte digital recuperen una disposición que parecía perdida en la posmodernidad.²² Es decir, que asuman un compromiso en función de revisar el estado de cosas y con ello propongan –desde sus propias elecciones tanto temáticas como formales a propósito de las prácticas de composición y de recepción– un ordenamiento alternativo.

© Germán Ledesma

²¹Específicamente, estos experimentos no son nombrados en el trabajo de Joselit pero se corresponden con la línea temporal que está señalando y con las características contestatarias de ese “Arte no oficial”.

²²Me refiero a la famosa desafección del sujeto que Jameson plantea como constitutiva en su abordaje sobre el posmodernismo, que deriva en distancia crítica y en imposibilidad de intervenir activamente (cf. 1992).

Bibliografía

Fuentes

Gradin, Charly. *El peronismo (Spam)*. [En línea] Consultado el 20 de enero de 2020, <http://www.peronismo.net46.net/> Actualmente fuera de línea, s/n.

Katchadjian, Pablo. *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*. Buenos Aires: IAP, 2007.

Läufer, Milton. “Si es argentino y todavía (inicié un paisaje interior)”, en revista *Vice*, volumen 9, número 5, diciembre 2016 / enero 2017, pp. 52-55, 2016. [En línea] Consultado el 6 de marzo de 2022, <https://www.vice.com/es/article/ezxa5z/si-es-argentino-y-todavia-inicie-un-paisaje-interior>

Marino, Iván. *Eliotians*. Fuera de línea por actualización de protocolos https, s/n.

---. *Perlongherianas*. Fuera de línea por actualización de protocolos https, 2012.

Sardón, Mariano. “Cuatro días con Borges en mente”, 2012, [En línea] Consultado el 6 de marzo de 2020, https://www.marianosardon.com.ar/day_borges/borges_mind.htm

---. “El diario de Adán y Eva”, 2012b, [En línea] Consultado el 6 de marzo de 2020, https://www.marianosardon.com.ar/adan_eva/adan_eva_mov_00_esp.htm

---. “Libros de arena”, 2003-2004, [En línea] Consultado el 6 de marzo de 2021, <https://www.marianosardon.com.ar/books/books.htm>

Zerbarini, Marina. *Eveline, fragmentos de una respuesta*, 2004, [En línea] Consultado el 6 de marzo de 2018, <http://marina-zerbarini.com.ar/evy/>

Teórico-crítica

Anderson, Perry. “Modernidad y revolución”. Nicolás Casullo (comp.) *El debate Modernidad/posmodernidad. 2ª Edición ampliada y actualizada*. Buenos Aires: Retórica Ediciones, 2004, pp. 107-125.

Clifford, James. *Returns. Becoming indigenous in the Twenty-first century*. Cambridge: Harvard UP, 2013.

Cortés Rocca, Paola. “Cartografías contemporáneas para el arte global”. Joselit, David (2021). *Tradición y deuda. El arte en la globalización*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2022.

Huyssen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2002.

- Jameson, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós, 1992.
- Joselit, David. *Tradición y deuda. El arte en la globalización*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2021.
- . “Como los archivos, los museos tienen un potencial enorme para crear relatos más progresistas”, entrevista en Caja Negra por Jazmín López y Patricio Orellana, 2020. [En línea] Consultado el 6 de marzo de 2021, <https://cajanegraeditora.com.ar/entrevista-a-david-joselit/>
- Kozak, Claudia (Ed.). *Tecno poéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra, 2012.
- Mendoza, Juan José. “El Remodernismo. Literatura argentina y después... [un ensayo]”. Revista *El matadero*, número 10, 2018, pp. 69-82. [En línea] Consultado el 6 de marzo de 2022, <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/matadero/article/view/4972>
- Mosquera, Gerardo. “Some problems in transnational curating”, en Jean Fisher (ed.), *Global visions: towards a new internationalism*. Londres: Kala Press e Institute of International Visual Arts, 1994.
- Oguibe, Olu. “Double Dutch and the Culture Game”, en *The Culture Game*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museud'ArtContemporani de Barcelona, 2005.
- Terranova, Juan. “Sobre la Trilogía Argentina de Pablo Katchadjian”, en Medium, 21 de junio, 2015; [En línea] Consultado el 6 de marzo de 2021, <https://medium.com/@juanterranova/sobre-la-trilog%C3%ADa-argentina-de-pablo-katchadjian-c81284c505d6>
- Zaatari, Akram y Feldman, Hannah. “Mining war: fragments from a conversation already passed”, en *Art Journal*, vol. 66, n° 2, 2007.